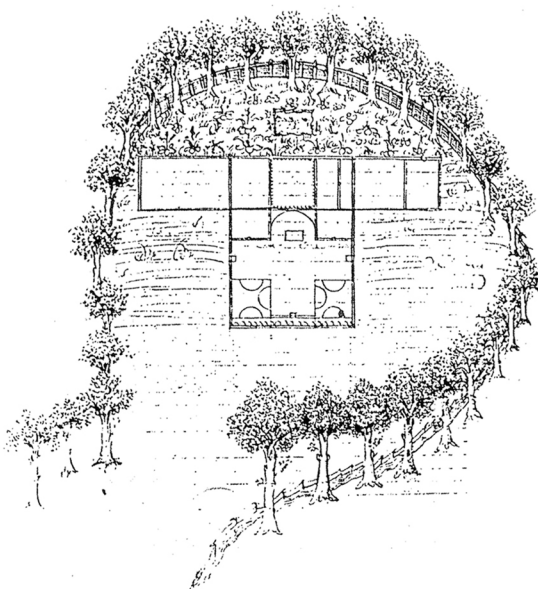


BARCELONA EN TORNO AL JARDÍN

Félix de la Fuente

Tesina Final de Máster, junio de 2013 | Tutor: Xavier Monteys

Máster de Teoría y Práctica del Proyecto Arquitectónico | Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona | Universidad Politécnica de Cataluña



Una hilera de árboles va envolviendo el jardín del eremita.

En su contorno se concatenan tres estructuras formales que son, de izquierda a derecha, el diafragma pautado por árboles, el recinto contenido por un muro y el curso de agua alrededor de un lugar que, si no está inundado, cabría asumirse como una colina. Es lo único que podemos saber de una condición geográfica sumida por lo demás en el silencio incierto de alrededor: un más allá donde poco importa si hay una naturaleza virgen que se asoma sensualmente o una naturaleza salvaje que conviene apartar, si hay un bosque y esto es un claro, si hay un desierto y esto es un oasis o si lo que hay son los jardines de otros eremitas y esto es una suerte de ciudad-jardín.

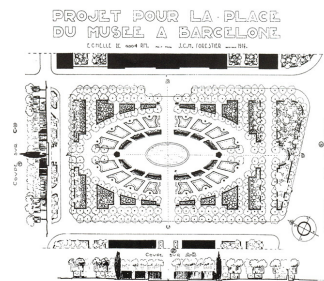
Lo que importa del territorio circundante es que al adentrarse en la embocadura del jardín se va apartando del silencio poco a poco, con un punteado horizontal que se hace más denso conforme se acerca al corazón de la imagen donde adquiere los plenos atributos de las líneas paralelas al tocar el edificio. Entre ellas hay salpicada alguna planta que invita a pensar en los surcos de un arado o, en cualquier caso, en una naturaleza transformada por los trabajos del hombre y sus animales de labor. Al otro lado del edificio, el eremita ha transformado el terreno de otro modo: lo ha deseado exuberante, cuajado de flores, ha ideado una forma rectangular para un estanque que desliga así los deleites del hombre del que encuentran los animales en una laguna informe. Si en este jardín hubiera animales serían dóciles: peces, aves, mamíferos que participen de la recreación.

En su conjunto, la naturaleza se dibuja en perspectiva mientras que el edificio se delinea en planta. Esta oposición gráfica da buena cuenta de que lo natural se asocia a un paisaje que se mira o a un escenario donde se representa, contra una arquitectura entendible y descrita por un material abstracto que no posee el reino natural. En oposición a la visión que busca el deleite, es la visión intelectual la que identifica la yuxtaposición de dos tipologías: el crucero de un templo inscrito dentro de un cuadrado que es antecedido por el relieve de una fachada espaciosa y un cuerpo transversal desarrollado a lo largo de una crujía de compartimentación diversa donde cabe suponer que se alojan el eremita y sus animales.

Barcelona en torno al jardín
Tesina Final de Máster, junio de 2013

Félix de la Fuente
Tutor: Xavier Monteys

Máster de Teoría y Práctica del Proyecto Arquitectónico
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politécnica de Cataluña



definición e indefinición

Antes de apartarnos de la terminología que se ocupa de los espacios libres de la ciudad, antes de considerar sus términos más cercanos a las cláusulas de una negociación que siempre está en el aire que a la correspondencia esclarecedora de significados. Antes, probemos al menos a tantearlos a lo largo de unas líneas.

Cabría ordenar de menor a mayor: jardín, jardines, parque, campo o bosque y paseos en algún lugar indeterminado de la secuencia. Pero el Turó Parc es más pequeño que el Jardín Botánico que a su vez es mayor que los Jardines del Palau Robert. También cabría pensar que al aumentar el porcentaje de superficie ajardinada la palabra plaza se volverá jardín o parque pero son igualmente plazas la de Sants donde no hay una brizna, que la de Gaudí, donde no hay un adoquín. De modo que tamaños relativos no son sustantivos y da la impresión de que cada palabra puede extenderse hasta que inunde todas las demás sin mayor esfuerzo: la Plaza de la Glorias contiene un parque, la Plaza Letamendi jardines y la Plaza Alfonso Comín incluso un *campo* de fútbol. Lo contrario también es cierto: el Parque de la Ciudadela y el de la España Industrial contienen plazas.

La propiedad tampoco discierne unas palabras de las demás, ni si quiera de sí mismas: un jardín es jardín ya sea particular o público, un parque es de caza, de recreo o de atracciones, una plaza fuerte o mayor. Se califican estos términos como se califican los terrenos para ofrecer seguridad ante la incertidumbre de las propias palabras. Parque zoológico y jardín zoológico, parque botánico y jardín botánico ilustran esta idea de otro modo.

La ocupación del espacio libre por los edificios tampoco aclara nada al respecto, aunque sí contribuya a reunir un repertorio de las diversas relaciones entre ambos: una casa y su jardín, ya sea el Palau Robert o los huertos de las casas autoconstruidas del Turó de la Rovira; un jardín rodeado por un grupo de casas, ya sea el diseñado jardín burgués del Turó Parc o la cima del Turó de Monterols acorralada entre fachadas; un grupo de casas rodeado por un jardín, ya sean las mencionadas casas de la Rovira o sencillamente la ermita del Carmel; unas casas sobre un parque-plaza como la Casa Bloc...

En definitiva, parece que la terminología con la que se nombra al espacio público está más cerca de la voluntad de que las cosas sean lo que indica su nombre que de una correspondencia exhaustiva, unívoca. En este sentido las asignaciones jardín, jardines, parque, plaza o paseo están más cerca de ser apelativos bienintencionados que definiciones formales, articulables de forma crítica. De poco sirve aquí el diccionario si no es para constatar que a veces merece la pena desarroparse del calor de las definiciones y la historiografía.

No se trata con esto de ensalzar una renuncia ni de contrariar metodología alguna sino de tomar los objetos de la intemperie tal cual se les ha encontrado. De contrastarlos desde ese punto con otras ideas, arquetipos, o entre sí. De admitir que junto a esas profundidades trascendentes del intelecto hay otros fondos donde lo único seguro es que, al principio, avanzaremos a ciegas, palpando, sin otro apoyo que el rigor.

Dicho esto, hagamos por dar un nombre al objeto en torno al que gira este ensayo para poder referirnos a él con la debida propiedad: en lugar de amparar estas palabras bajo otra definición de orden superior como quien refuerza un blindaje que ya hemos visto que sirve de poco, vayamos renunciando paulatinamente, restando atributos a los lugares que designan hasta que se aclare lo que comparten: son lugares desocupados opuestos en cierto grado a los edificios, son espacios comparticos al aire libre que permiten por igual la utilidad y la recreación, espiritual o física. Independientemente de las formas que adopte, a esta condición de libertad, a esta naturaleza, la llamaremos jardín.

Un proyecto integral de **ajardinamiento** transforma la antigua Plaza de Armas en Plaza del Museo. Actualmente, es la Plaza del Parlamento en el centro del Parque de la Ciudadela.
J.C.N. Forestier, 1916.

Los tres fascículos de este ensayo no siguen un orden concreto de manera que no hay planteamiento, nudo y desenlace o, en términos académicos, designación de un tema, metodología e investigación y conclusiones. Cada uno gira en torno al jardín desde un enfoque distinto al de los otros y se han dispuesto internamente los principios y finales necesarios para que dicho enfoque adquiriera nitidez y coherencia.

Los índices de cada parte están doblados en la guarda de su portada. Como mapas que son, la percepción simultánea de sus elementos ofrece una estructura alternativa a la linealidad que exige el lenguaje escrito. Queda por tanto al criterio, o incluso al gusto, del lector guiarse al interior de cada uno o cruzar caminos entre varios como si se tratara de un paisaje más de los que surca este ensayo.

Naturalmente



recreación
pasillos y paseos
meterse en un jardín

sin saber dónde meterse

de lo virgen a lo indomable
el espectáculo natural

y con todo, un paraíso

índice



episodios en un jardín

la crujía entre bastidores

aperturas y clausuras

clausura

una de cada dos

antes que nada y después de todo

testimonios y escenarios

jardines de salón
y salones en el jardín



girar

accesos una hija inesperada

la fachada de la natividad

el parque continuo y el parque discreto

urbanizar

discurrir

del centro de todo al extremo de algo

cruceros menores

crucero mayor

una condición a través de la escala

cerrar el círculo

positivo y negativo
la montaña vaciada

asuntos de faldas

la reflexión y el acto reflejo

abran paso

Este ensayo es la tesina final del Máster en Teoría y Práctica del Proyecto Arquitectónico en la E. T. S. de Arquitectura de Barcelona, en la Universidad Politécnica de Cataluña.

Es inevitable que Xavier Monteys, Pere Fuertes y Magda Mària estén presentes en este texto final, que les debe la comparación como herramienta crítica pero sobre todo el hecho de que la fueran guiando para ser más afilada, más sensible y más rigurosa con los ejercicios de cada semana.

A los compañeros del Seminario de Oportunidades Urbanas y al propio Xavier, por hacer saltar alguna que otra chispa que ha avivado este ensayo.

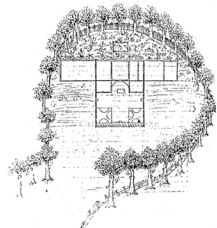
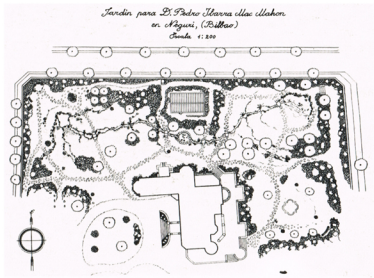
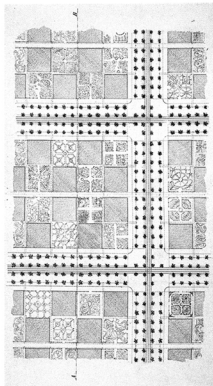
A Elena y a Joan, por poner a mi disposición su estudio y hacer el día a día de este trabajo más llevadero.

A Julia.

A Mabel.

- [Ani02] *La Construcción del Jardín Clásico: Teoría, Composición y Tipos.*
Miguel Ángel Aníbarro. Ediciones AKAL, 2002
- [Bar01] *Barcelona. Arquitectura y Ciudad. 1980-1992*
Ed Gustavo Gili. Barcelona, 1990.
- [Bar02] *Urbanisme a Barcelona. Plans fins al 92.*
Ajuntament de Barcelona.
Edició: Servei de Planejament Urbanístic. Barcelona.
- [Bar03] *Plans i Projectes per a Barcelona. 1981-1982.*
Ajuntament de Barcelona. Àrea d'Urbanisme. 1984.
- [Bus04] *Barcelona: la construcción urbanística de una ciudad compacta.*
Joan Busquets. Ediciones Serbal, 2004.
- [Cal91] *Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración.*
Juan A. Calatrava Escobar. Gazeta de Antropología 8, artículo 09. 1991.
- [Cal07] *Pueblos de Colonización II: Guadiana y Tajo.* Itinerarios de Arquitectura 04.
Manuel Calzada Pérez. Fundación Arquitectura Contemporánea. Córdoba, 2007.
- [Cas09] *Barcelona, Lisboa y Forestier: del parque urbano a la ciudad-parque.*
Vicente Casals. Scripta Nova, vol XIII, 286. Universidad de Barcelona, 2009.
- [Cer01] *Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdà y Barcelona.*
Volumen 1
Ministerio para las Administraciones Públicas. Ajuntament de Barcelona
Madrid, 1991.
- [Cer02] *Teoría de la viabilidad urbana. Cerdà y Madrid.*
Volumen 2
Ministerio para las Administraciones Públicas. Ajuntament de Barcelona
Madrid, 1991.
- [daS] *Parc Güell. Arquitectura conformada por el agua. Gestión hídrica para la reforestación de la Montaña Pelada. Barcelona.*
Claudio da Silva. Tesis doctoral. Director: Albert Cuchí. 2008.
- [Gau01] *Gaudi esencial.*
Daniel Giralte-Miracle.
La Vanguardia ediciones, 2012.
- [Mag09] *El Ensanche y la reforma de Ildefonso Cerdà como instrumento urbanístico de referencia en la modernización urbana de Barcelona.*
Francesc Magrinyà. Scripta Nova, vol XIII, 296. Universidad de Barcelona, 2009.
- [MBMP01] *Transformación de un frente marítimo. Barcelona. La Villa Olímpica, 1992.*
Martorell, Bohigas, Mackay, Pigdomènech. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988.
- [Mi01] *Mies van der Rohe at work.*
Peter Carter. Phaidon, 1999.
- [Pla01] *Un señor de Barcelona.*
Josep Pla. Edicions Destino. Barcelona, 1977. (1ª edición:1951)
- [Rub01] *Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981). El jardí otra d'art.*
Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1985.
- [Rub02] *Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981). Jardinero y urbanista.*
J. Boch Espelta, M. Rubió i Boada, C. Domínguez, I. de Solà-Morales.
Ed. Dolce Calles/ Real Jardín Botánico. CSIC, 1989.
- [Rub03] *Estudio de los problemas municipales de paseos y jardines y parques públicos.*
Nicolau Mª Rubió i Tudurí. 1917.
- [Sot02] *Escritos, conversaciones, conferencias.*
Alejandro de la Sota. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002







Il Rapporto tra la scala e il vero è di 1 a 40000

Sin el rigor de un levantamiento topográfico, la representación de la sierra se arremolina y se enturbia como una nube de tormenta para verter sus aguas hacia una ciudad que queda en una situación comprometida.

Carta dei contorni di Barcelona. Vacani, 1823.

El autocrata poder del Car al ascende llevando las escotillas del compás hasta la medición de los adoquines.



El progreso de Cerdá hacia el horizonte pivotando sobre su compás.
Al pasar por un espacio libre las personas parecen sortearlo.
¿Se apartan de su visión?

Lo Xanguet, 1873-1874
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Naturalmente

La fundación que revelan ambas imágenes no es tanto la restauración de un origen sino la instauración de un nuevo origen, no es tanto la creación sino la recreación de un estado de naturaleza previo en otro transfigurado a través de un desplazamiento. Si bien el de la primera imagen es un desplazamiento desencadenado por un diluvio cataclísmico y el de la segunda es la evolución *natural* y sosegada, las dos giran en torno a la idea de transición, de tránsito.

El arca está representada al revés de modo que la quilla ocupa el lugar de la cumbrera para que la cubierta del barco sea la cubierta a dos aguas de una casa cuyos camarotes son entonces habitaciones de sección cuadrada.

La quilla que debería deslizar las aguas sobre las cuadernas para salvar del hundimiento da paso a una cumbrera más acorde a la función de verter la masa de agua en que se ha convertido el propio cielo sobre los faldones de la cubierta. De esta manera el diluvio no es un evento que incite a una travesía apresurada, a una huida, sino que más bien obliga a acostumbrarse a convivir bajo el mismo techo.

El viaje se prolonga durante años y esta casa transitoria se empieza a manifestar como algo estable, como un nuevo estado de naturaleza, como el pacto que sirve de hogar a una comunidad a lo largo del tiempo. Es por esto que al final del tránsito, el pájaro que ha volado en la lejanía hasta el árbol de la derecha recoge una ramita y vuelve al que considera su hogar *natural* para hacer el nido y perpetuarse.

En la mitología judeocristiana, la paloma es la representación de la conducta movida por la divinidad bajo la forma de espíritu santo. Su otra representación simbólica es la llama posada sobre la frente del niño alado de la segunda imagen, que también ofrece un gesto hacia lo que considera su estado *natural*: sus brazos abiertos hacia una naturaleza igualmente inocente y cándida donde un salvaje virtuoso ha elegido construir una cubierta a dos aguas en la copa de los árboles para ampararse y perpetuarse guiado por el mismo instinto natural que sigue un pájaro al construir su nido.

En la segunda imagen los animales se han apartado de una escena que centra su narración en el ser humano, personificado como una mujer. Los ramajes trabados a dos aguas de los que venimos hablando son el objeto de su atención y así los señala con una mano al tiempo que sostiene un compás con la otra. Bien mirado, el brazo extendido con el dedo alargado bien podría estar tomando proporciones de esa construcción necesaria para trasladarlas a la producción de una serie de elementos arquitectónicos que son, en concreto, Órdenes de composición clásica: los troncos se vuelven columnas y las estrías de su corteza acanaladuras, las ramas cortadas en forma de corona que sirven de arranque a la copa y de apoyo al tejado se vuelven capiteles jónicos con grupos de volutas pareadas en esquina, y las vigas-dintel se vuelven arquitrabes.

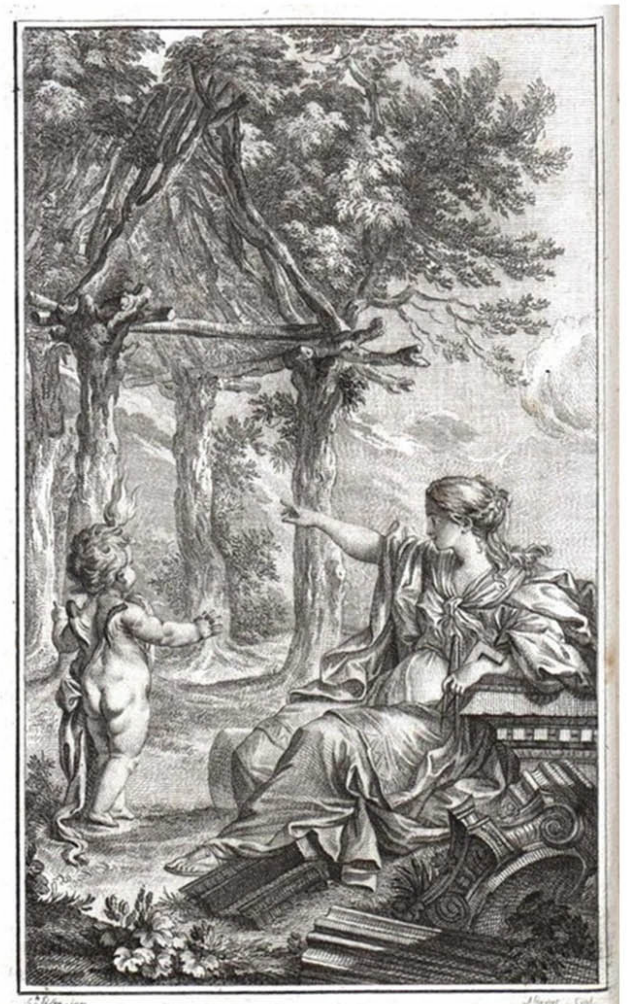
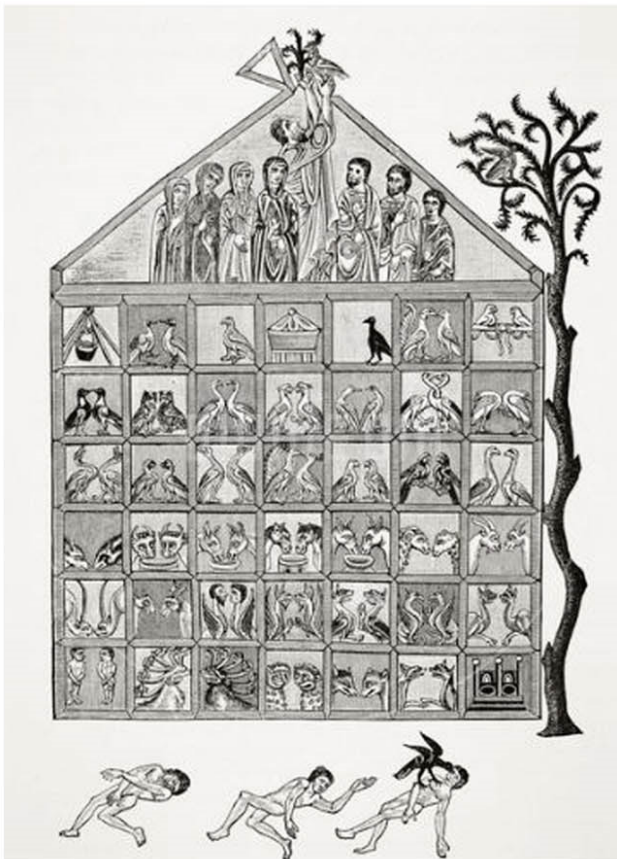
Es decir, se trata de la reproducción del orden natural en otro artístico mediado por la abstracción que discurre de un dedo extendido a las dos puntas del compás. Este proceso también se produjo en el momento de construir el arca e incumbía por igual al resto de animales: las charcas son bebederos, las ramas travesaños, los nidos cestas, las lagunas algún tipo de vasija... donde antes se definían los elementos de la arquitectura inmersa en el paisaje natural, ahora se definen los elementos muebles al interior de una infraestructura creada por el hombre que después del viaje se habrá asimilado como nueva naturaleza.

Y así, finalmente, al arca toma tierra junto al árbol. Los trabajos que siguen no buscarán la restauración de ningún paraíso anhelado sino los de una nueva creación, una recreación de la serenidad de los hábitos y aspiraciones adquiridos a lo largo del viaje para que la divinidad serenara las aguas. Una serenidad alejada de un orden natural pretendidamente absoluto y verdadero, que sería enunciable como una teoría de orden práctico sancionado por la vida que ahora toca aplicar a las circunstancias particulares de un lugar.

Imagen original manuscrita del siglo XII.
Según se reproduce en *Science and Literature in the Middle Ages*.
Paul Lacroix. Londres, 1878.

Frontispicio de la segunda edición de
Essai sur l'Architecture.
Marc-Antoine Laugier, 1753.

Muy atrás quedaron esos otros no tan buenos salvajes cuyas almas fueron presa de la corrupción como su carne corrompida lo fue del pájaro carroñero en la parte inferior de la imagen. Es la hora de la fundación. El arca-casa-animalario será pronto un arca-ciudad-naturaleza pero de momento aún sigue en pie junto a un árbol, como un damero en vertical listo para abatir su retícula sobre el territorio.



El anteproyecto de trazado para una nueva ciudad ha de extenderse sobre el Llano de Barcelona como un damero abatido entre vías arboladas que luego se reproduce de forma indefinida, a juzgar por los contornos borrados del plano. En la memoria, Cerdá asimila estas vías con pasillos bajo la asunción de que su cometido exclusivo es guiar el tráfico y el viento de modo que cualquier alto, ya sea por descanso, negocio o recreo, es un obstáculo que ha de apartarse al margen, hacia las plazas y los jardines.

Estos jardines no aspiran a ser la inserción de la naturaleza en la ciudad (ni siquiera a través del simulacro naturalista *a la inglesa*) sino un mecanismo eficaz, un producto manufacturado por el hombre y su industria, susceptible de ser formulado y reproducido de manera ilimitada como si fueran variaciones de una serie de alfombrillas que ir alternando sobre los cuadrados o letras en un cajón de tipos de imprenta. Fragmentos de una naturaleza abstraída, geometrizada y reproducida asimilable a las habitaciones cuadradas con enseres del arca y también a los órdenes clásicos del grabado de Laugier.

La circulación se duplica en pasillos y paseos que se apartan al centro de las manzanas. Pasillos con árboles instalados para dar sombra que adquieren así un estatus equivalente al de las farolas de gas para dar luz, y paseos que discurren entre una naturaleza formada por parejas de jardines. Este lugar para cada cosa es algo que incumbe por igual a la ciudad y a los ciudadanos, de modo que la primera queda sujeta al trazado y los segundos a las ordenanzas. En su conjunto ambos garantizan un Orden estable y perpetuable en la historia que se basa en la higiene física y, sobre todo, moral del nuevo asentamiento.

El vagón de tranvía seccionado de la segunda imagen profundiza más en esta cuestión. El tranvía representa la paradoja de unos personajes que asimilan como estancia esa antiestancia que es el trayecto a lo largo de una de estas vías-pasillo. En la primera estación un joven imberbe recién alistado como soldado; un tipo indeciso con un bombín parece interesarse por la señora de al lado que le retira la mirada, como si se hiciera de rogar, apoyada en una cesta donde hay un conejo y una gallina; una pareja que se mira con picardía; una madre voluptuosa da el pecho a su bebé mientras mira resabiadamente a la pareja de al lado; una adolescente que levanta la mirada pensativa, como si transformara mentalmente el cactus que sostiene en un pequeño falo que la moral aprendida le revela espinoso y, entonces, aparata con algo de recelo; una señora elegante con un ramo de flores que parece escudriñar de reojo los pensamientos de la adolescente y un sacerdote también atento al asunto. Un grupo ejemplar formado por arquetipos que mueven las acciones de su día a día dentro de la inercia regulada por la sociedad, donde todo es estable y seguro como el avance de un vagón sobre los raíles.

Después de seguir según su inercia durante cuatro o cinco años el tranvía llega a la segunda viñeta: el soldado es ahora un oficial que exhibe las meritorias medallas y barbas que caen sobre su pecho. Personaliza el orden público que, como era previsible, sigue erguido a la cabeza que marca el rumbo del tranvía, o a la cola cuidando que nadie quede atrás, sin mezclarse con los demás; La picardía de la pareja ahora es la mirada satisfecha de unos padres, que personalizan el modelo a seguir, lo establecido como patrón correcto del ciclo de la vida.

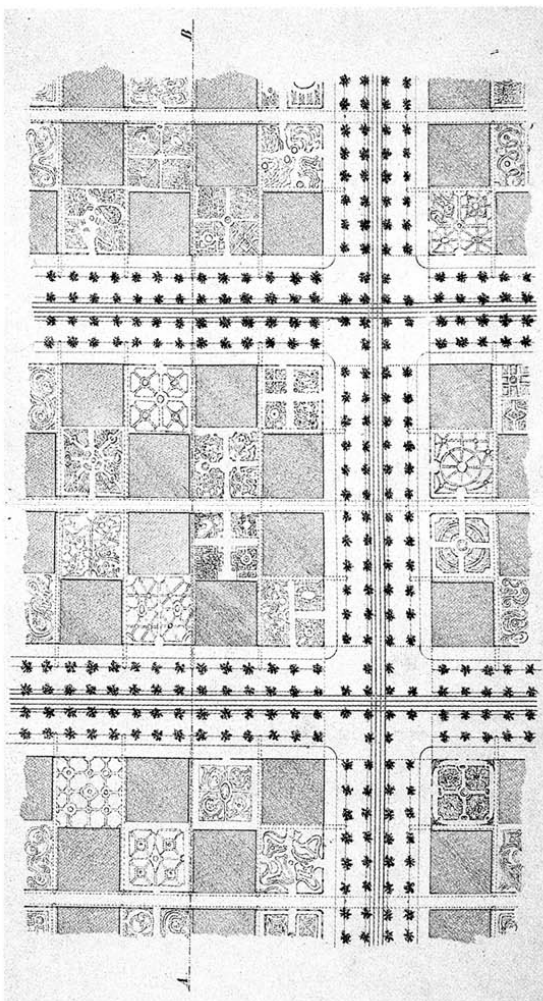
Sin embargo algo distinto invade a los demás personajes, donde la pérdida de contacto entre lo aparente y lo *natural* es tal que la situación está a un paso de dislocarse: el señor del bombín nunca se atrevió a romper la compostura y se ha consumido inadvertidamente hasta dejar ahí sentado su esqueleto, invisible para todos salvo para la señora de al lado que ahora sí que lo mira, encanecida de aburrimiento, resignada a que al menos los conejos y las gallinas sí que se salieran del tiesto para emparejarse y corretear con su progenie por el vagón. La voluptuosidad de la madre ha sido succionada por un niño enganchado a la cómoda costumbre de un pecho que es otro pellejo descolgado más de un cuerpo al que también se le ha descolgado la sonrisa en un gesto casi de compasión hacia los ahora padres del bebé de al lado. La adolescente se ha transformado en una moza de buen ver y a la señora de al lado

Lámina XXXIV del Atlas de la *Memoria del Anteproyecto del Ensanche de Barcelona*. Ildefonso Cerdà, 1855. Según se reproduce en [Cer01]

Un viatge en tramvia per la Rambla. Caricatura de Opisso. 1971? Instituto cartográfico de Cataluña.

poco le importa llevar un ramo de flores mustias porque lo que acapara el interés de ambas es la erectísima visión del cactus hacia el que inclinan sus cabezas con desconsuelo. Finalmente el sacerdote ahora es un obispo con el rostro sobrecogido y el pulso del báculo probablemente tembloroso ante la visión de unos dedos entrelazados de muchacha que aprietan con firmeza, sobre sus muslos, la base de un cactus turgente.

Y así se va notando que la asociación del jardín con un estado de naturaleza regulado y sostenido por la virtud ejemplar, ya sea en su faceta filosófica o mitológica según metáforas como la del paraíso o la cabaña primitiva, no sirven tanto de evocación como de inhibición de esas otras pulsiones de nuestra naturaleza cuya apremiante verdad a buen seguro complacía al más salvaje de los animales del mismo modo que al buen salvaje.



Jardines como letras en un cajón de tipos de imprenta



en veritat, dels caràcters essencials de l'art.

Aquests regnen, en canvi, allí on l'home-jardiner s'és infós en la seva creació, talment com ho fa en la seva l'home altament pintor. La noció de "quadro, obra d'art", potser és indefinible; i no obstant molt precisa. Els que confonen l'obra d'art de la pintura amb el quadro adotzenat, ¿què fan sinó condemnar-se a ocupar un graó modestíssim a l'escala de la societat intel·ligent? El mateix podrem dir de les obres del jardí i de les persones que en frueixen.

L'actitud que prenem respecte el jardí, contribueix molt a definir la nostra posició personal respecte a la filosofia de l'art i de la història de la cultura. Permeteu-me de dir que, rebaixar la jardineria a simple ofici decoratiu, o art menor, revela una tendència grollera de l'esperit, una falta de finor a l'ànima, una d'aquelles remiscències bàrbares que el

geni llatí rebutja i que no hem de permetre que s'infiltrin en la nostra mentalitat ni en la nostra sensibilitat.



L'art dels jardins és tan alt com els de la Música, de la Poesia, de l'Arquitectura, i, ben entès de la Pintura i l'Escultura. Adhuc en algun aspecte és superior, com voldria indicar breument.

Sé que em caldrà córrer el perill de traduir amb paraules el fons i la forma de les obres de l'art del jardí. Cada activitat artística posseix els seus propis mitjans d'expressió, i la paraula ha d'ésser reservada a l'expressió literària i poètica. Descriure literàriament allò que en diuen l'ambient, l'atmosfera, etc., etc., d'un jardí, equival a un poc de mascarada artística. Els senti-

mentalismes verbals, les frases meloses, no són, ni de lluny, cosa de l'art del jardí. Però passem per alt els escrúpuls i diem que el jardiner té per missió el formar l'ésser del jardí, fent-lo existir; que l'ha de fer habitar per les Muses; que Apolló ha de passejar-s'hi sota els arbres; que els arcàngels —aus d'un nou Paradís— han de cantar-hi pels brancatges. Una "música" insonora, però divina, ha d'omplir el jardí; les paraules de la més pura poesia han d'ésser escrites pel seus aires; la naturalesa ha d'ésser-hi esculpida segons formes vegetals; l'Arquitectura ha d'esdevenir - hi substància viva, primaveral i en flor; i finalment, el jardí ha de realitzar l'exemple mestre, inigualable, perfumat, remorejant i palpitant, de la més alta pintura de paisatge.

Donar forma al que dic, i a més que no arribo a dir, i fer-ho amb netedat i humilitat, entre la intel·ligèn-

cia i l'emoció, això és, aproximadament l'art del jardiner.

Molt diferent de les obres d'art que forma la matèria inert, el jardí és fet amb éssers vius, les plantes. L'artista jardiner ha de "viure" la seva obra, en comunió amb les exigències de la vida vegetal. Ha de col·laborar amb aquesta, sense mai voler sotmetre-la a les inspiracions preconcebudes de l'artista. Si ho intentés així, potser les plantes vegetarien malament, potser prendrien actituds de "protesta", i l'obra d'art restaria frustrada. L'activitat de l'home-jardiner ha de nuar un lligam entre dues existències, la vegetal i la humana. El jardí és vegetal i humà al mateix temps.

¿No ens és dit que la Creació de l'esperit de l'home va realitzar-se en contacte íntim amb una naturalesa meravellosa, feta

Rubió i Tudurí escribió *El jardí obra d'art* como un breve manifiesto sobre las relaciones entre el hombre y el jardín: es la más perfecta de las composiciones plásticas que nada tiene que envidiar a la nobleza de una escena pictórica o escultórica. Es la más evocadora de las perfecciones por ir cumpliendo etapas hacia una plenitud que la imaginación es capaz de anticipar. Y también es la más gozosa para el espíritu y la más absoluta por devolver al hombre mentalmente a una naturaleza atávica y virtuosa en una especie de regresión sublime difícilmente explicable con palabras

Confrontemos este deleite con el narrado por Josep Pla en el relato de la siguiente página, la quietud de uno contra la inquietud del otro. Este segundo jardín es la conquista de la amada y, sobre todo, de la naturaleza salvaje que la rodea. Es la aventura. Y también es la ficción.

Aquí el arte del jardín, más que la construcción formal de un paisaje sosegado recae en los medios desplegados para superarlo, más que apoyarse en las formas elevadas del espíritu recae en reconocer un paraje donde no lo hay, en asumir que el paisaje es un escenario que la acción requiere movida por el frenesí de esa otra belleza que tienen las intenciones más mundanas.

El lector del primer texto encontrará aquí una perversión de las formas y los significados previstos para un fin más noble, mientras que el lector del segundo acertará de pleno con la palabra aventura (que sea una aventura con su propia mujer y a través de su propio jardín no la exime del riesgo de adentrarse en la naturaleza inhóspita).

El Jardí obra d'art.
Nicolau M^a Rubió. Sin fecha.
Gráficas Laietana. Barcelona.
Facsimil incluido en [Rub01]

Coses de l'amor es un relato incluido en
Un senyor de Barcelona.
Josep Pla, 1951 [Pla01]

—Les coses de l'amor —diu Puget en veu baixa, quasi adormit i com si somniés— m'han semblat sempre molt singulars, i quan sento parlar del doctor Freud no puc resistir la temptació de pensar en el senyor Valldeperes.

La senyora i el senyor Valldeperes vivien en una torre de

Sant Gervasi situada en un carrer incert. El senyor Valldeperes desenrotllava els següents moviments:

Quan les ombres de la nit, sobretot quan les ombres d'una nit tempestuosa, cobrien amb els seus vels la superfície de la terra, s'acostava sigil·losament, el coll de l'abric alçat, el barret enfonsat, la mirada dura, astuciosa i dolenta, a les parets del seu jardí. Aquestes parets eren examinades amb gran cura i tot al llarg del seu perímetre pel senyor Valldeperes per tal de discernir quin era el seu sector de més obscuritat que fes més propícia l'evolució dels seus sentiments. Descobert el lloc, esperava amb ànsia el moment que el carrer fos solitari, absolutament desert. Llavors, el senyor Valldeperes escalava la paret amb un ardor que el perill encenia. Ja situat en el pla del jardí, sempre amb alguna rascada a la cara o a les cames, els vestits romputs i en desordre, es presentava el problema d'arribar a la casa sense ésser descobert. En el fons de l'espessor botànica es veia, enmig de la fosca, una taca més densa —la seva torre— i una petita escorrialla de llum filtrant-se per l'esquerra: era la porta. Les nits de lluna no eren pas del seu gust: no tenien misteri.

Per arribar a la casa sense inspirar sospites es posava a caminar pels corriols de quatre grapes amb els moviments curvilinis del feli; altres vegades —les de més perill— s'arrossegava per les herbes fresques del seu “parterre”. Si en el curs d'aquesta progressió el seu cos esqueixava un arbust o rompia un test, es produïa un buit en el seu cor. S'aturava llavors un moment i escoltava amb ànsia la reacció externa, el cap entre les herbes. Passat el perill, reprenia la marxa. Fent esforços sobrehumans, la bola del mocador a la boca, ofegava amb dificultat els sospirs que en tropell el seu pit emetia. Per concretar s'hauria de dir: els sospirs i els esbufecs que el seu pit emetia. A la fi, cobert sovint de fang, el cos esgarrapat i adolorit, el vestuari fet una desgràcia, arribava a la porta de la torre. Aleshores donava uns copets gairebé imperceptibles a la fusta, amb les articulacions dels dits. El moment era impressionant, l'espera el feia tremolar de cap a peus. En algunes parts del seu cos, hi sentia

una bafarada de calor; en les altres, un formigueig de fred. Amb això, tot d'una se sentia, dins de la casa, un vagarós soroll de passos —que s'acostaven lentament a la porta i de puntetes. Els passos morien darrera del batent de la porta. I llavors, amb una veu molt tènue, esblaimada: “una veu de persona que està en curs de cometre un acte pecaminós”, i que contenia una bona dosi d'audàcia barrejada amb una dosi d'emoció, el senyor Valldeperes preguntava:

—Hi és en Valldeperes?

—No, entra... —responia una veu femenina saturada d'emoció continguda i de misteri.

Valldeperes, llavors, traspassava el llindar. La senyora Valldeperes se li apareixia —en bata— com una cosa indescriptiblement saborosa, apetitosa, fascinant.

EXECUCIONS CAPITALS

En el curs de la meua vida, he presenciat tres execucions capitals. He vist donar garrot a Montpar, que assassinà, a Sant Andreu de Palomar, la seva dona i dues criatures. He vist també executar Silvestre Lluís i Santiago Salvador, el que tirà les dues bombes del Liceu —encara, que una d'elles no esclatà per una veritable casualitat.

En els últims anys de la passada centúria, la vida solia ésser normal: vull dir, que no passava gairebé mai res. Per això, quan s'anunciava una execució capital es produïa una expectació inusitada. La gent se n'ocupava durant mesos i mesos. El xiuxieig era inacabable. Es discutien i comentaven totes les circumstàncies, fins les més mínimes, del crim i del procés. La premsa dedicava comentaris extensíssims, informacions detallades, a la qüestió, que la gent llegia amb gran avidesa. Els germans de la Pau i la Caritat, la Confraria de la Bona Mort, el botxí, el confessor, el condemnat, gaudien durant una temporada de la curiositat universal. La vida humana, fins la d'un

El ambiente puede amparar e incluso sostener acciones y modales. Su opuesto también es cierto: la acción, ya sea individual o colectiva, es capaz de irradiar y sostener un ambiente. En sociedad, los extremos se podrían personalizar en el rol del convidado de piedra contra el del líder carismático. En la mitología, al caminar armonioso del dios Apolo en el primer jardín se le opone un segundo jardín preñado por los signos de Dioniso.

Apolo como un dios diurno, que ilumina el alma de los devotos que han erigido su templo en la ciudad, donde un sacerdote varón ofrenda las pieles y la grasa retiradas de la res con instrumentos civilizados para reservar al margen del sacrificio lo que pudiera ser cocinado. Dioniso como un dios nocturno, que desinhibe las pulsiones, al que se rinde culto en una naturaleza alejada de la ciudad. Sus ritos son oficiados por mujeres arropadas con pieles de feroces felinos. Allí descuartizan los animales con sus manos, su fuerza, su sudor, su pasión, y se descartan precisamente pieles y grasas por inútiles para una divinidad que guía el apetito hacia el hambre, el calor hacia la fiebre y el placer hacia el delirio.

Curiosamente el éxtasis contemplativo al que se aspira en el primer jardín, el del clímax místico (o teresiano si se quiere), utiliza los mismos signos del segundo; ambos comparten, por así decir, el mismo ciclo de realización jadeo-estertor-desfallecimiento. Son distintas naturalezas con un mismo punto álgido si bien, al margen de ese instante singular, las formas de aquella naturaleza apacible bien podrían considerarse como las complacientes facciones de un retrato de sociedad que nunca encajan del todo con las muecas del animal.

Meterse en un jardín (RAE):
Enredarse innecesariamente en un discurso o parlamento teatral o en una situación complicada.

Portada de la *Memoria del Anteproyecto del Ensanche de Barcelona*. Ildefonso Cerdà, 1855.
Según se reproduce en [Cer01]

Portada de *El Jardí obra d'art*. Nicolau M^a Rubió. Gráficas Laietana. Barcelona. Sin fecha.
Facsimil incluido en [Rub01]

Portada de la edición consultada de *Un señor de Barcelona*. Josep Pla, 1951.[Pla01]

Postal publicitaria del parque de atracciones del Tibidabo. Sin fecha.

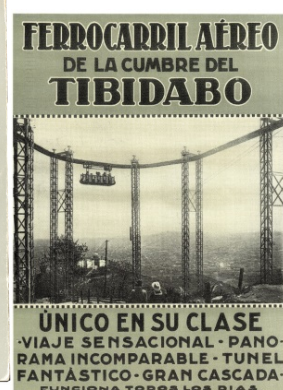
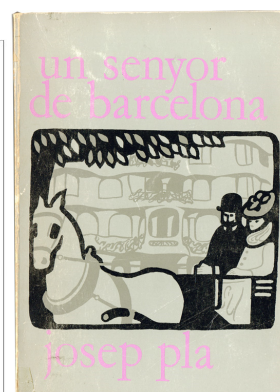
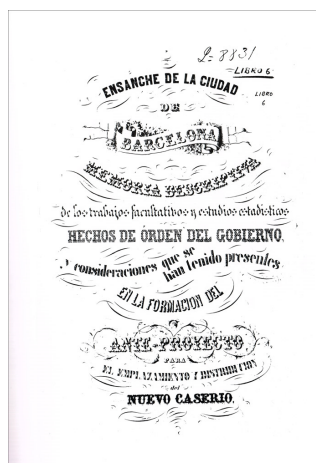
sin saber dónde meterse

La idea de recreación encuentra en el jardín su lugar privilegiado, el centro de atracción alrededor del cual se enmarañan las definiciones de una ambiciosa terminología que ya nos encargamos de podar en la introducción del ensayo. La idea de recreación en su doble faceta de recreo opuesto a las labores a la vez que de goce espiritual.

Estas dos connotaciones llevadas al extremo desembocan en el parque de atracciones y en el jardín del eremita respectivamente. En el parque de atracciones el deseo se ha nutrido de intensidad y profusión mediante experiencias cada vez más fuertes que sin embargo, al volverse asiduas, acaban anestesiando la realidad y propiciando un estado de apatía en el que las cosas dejan de importar. Un estado curiosamente análogo al que aspira alcanzar el eremita en su jardín por una vía radicalmente opuesta, la de la renuncia y el retiro.

Esta apatía, esta visión impersonal no es tanto una verdad esencial como un punto ciego entre el deseo y lo dogmático que se revela al fin como el lugar adecuado donde admitir que el que las cosas y las posturas carezcan de importancia no significa que carezcan de valor.

La naturaleza como caligrafía simultánea de diversos tipos de imprenta sobre un soporte como si se tratara de un territorio que los hace compatibles, la naturaleza como el frondoso paisaje de un bosque que acuna en su centro la idea de *Obra d'art*, la escena *natural* en torno a un paseo en carruaje por una ciudad dimensionada para la circulación y, finalmente, la recreación intensificada de un paisaje devenido *panorama incomparable*, donde cada paseo es un *viaje sensacional*.

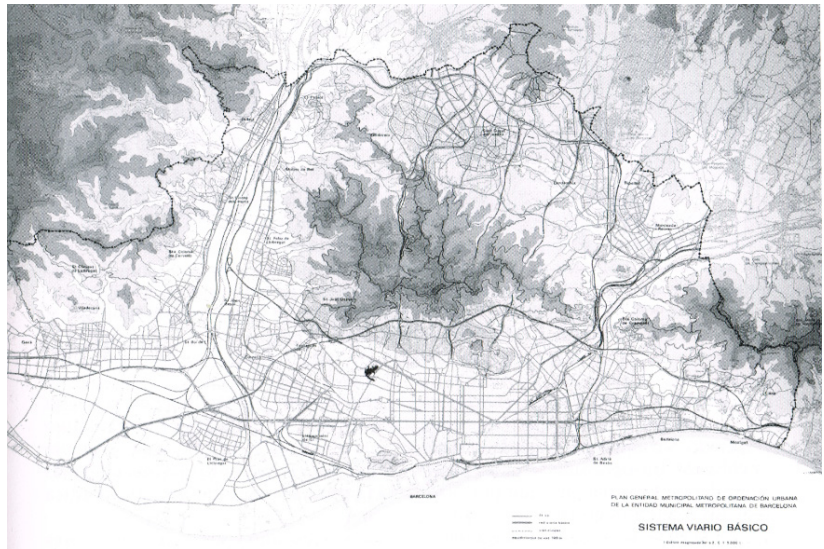


Sistema viario básico.
Plan General Metropolitano, 1976.

Observatorio Astronómico de Barcelona.
La Vanguardia, sábado, 17 de mayo de
1908. Hemeroteca digital.

Travesía de Argel a Níger, 1932
N.M. Rubió i Tudurí, Joan Boley,
Aristides Vallès y Jordi Puig.

Rubió sobre un trofeo.
África, 1925.



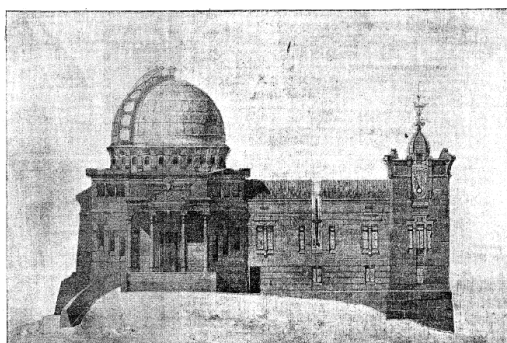
Las dos pulsiones que hasta ahora reclamaban el jardín como parte de su naturaleza comparten una visión de lo natural como algo dominable que puede ser objeto de fascinación, recreo o pasatiempo, pero que no se vuelve violenta ni mucho menos letal bajo ninguna circunstancia.

Rubió era igualmente un enamorado del arte de componer y disfrutar el jardín contemplativo como del arte de la expedición y la caza en los jardines más salvajes de África. La exploración como una experiencia movida por la curiosidad y el afán a través de lo virgen, lo que aún desconocemos del mundo, que en primera instancia es geografía y firmamento. La caza como un acto satisfactorio, y final, de triunfo sobre lo indomable. Al coto de caza cabría oponer la satisfacción de la reserva que hace perdurar un fragmento frágil y equilibrado de naturaleza dejada a su aire hasta el punto en que acabe siendo, igualmente, un reducto de lo salvaje

Dos apuntes barceloneses en torno a estas experiencias:

El Observatorio Fabra se halla inmerso en el bulbo luminoso de una ciudad que le vela la visión del cielo nocturno. Su escueta función meteorológica no pasa de ser una mención secundaria frente a su potente valor simbólico: el de la expedición que aspira a ver para a llegar más allá desde la seguridad de su lugar predilecto, la ciudad. Un simbolismo que, despojado de ciencia y vestido de fe, resulta ser el augurio del cielo que un creyente espera encontrar en el interior del cercano Templo Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús. Curiosamente ambos edificios son personajes mezclados entre las ficciones que sirven de atracción al parque temático del Tibidabo.

De otra parte, las reservas de bosque de las Sierras de Collserola y del Maresme forman enormes jardines metropolitanos que invitan a la exploración. Lo que es seguro es que allí tanto los curtidos senderistas como los más tiernos domingueros harán por controlar los aspavientos cuando una familia de jabalíes decida atajar por el camino.



el espectáculo natural

Esperemos que estas breves páginas hayan contribuido a disociar la idea de jardín de cualquier paraíso que sea una aspiración tanto más pura cuanto más inalcanzable, de cualquier paraíso cuya plenitud sea un estado de comunión total que no es sino un vacío donde se atrincheran dogmas con distintos uniformes, de cualquier paraíso donde los mitos pongan una camisa de fuerza a las imaginaciones más peregrinas o donde el resplandor puro, calmado y absoluto como el del fondo del cartel, impida con su luz que se desenvuelvan por igual lo sofisticado y lo instintivo de nuestro espectáculo natural.

¿Puede el fondo del cartel ser del mismo silencio que rodea al jardín del eremita?



Publicidad publicada en la página de la sección de deportes dedicada a las 24 horas de Montjuic. La Vanguardia, sábado 14 de julio de 1884. Hemeroteca digital.

Jardín de un eremita. Filarete, 1465.

Este domingo, viaje a la Selva.

Y veré de cerca los animales que no veré ni siquiera yendo a la selva.
 A menos de un metro verá el jaguar y el camán, el mono araña, el único gorila blanco del mundo, los chimpancés y la más peligrosa de las serpientes, la namba verde.
 Tal vez nunca tendrá otra experiencia de vivir tan cerca la vida salvaje.

JAGUAR
 Silencioso y silencioso, majestuoso y elegante, el jaguar es el más poderoso de los felinos. Su fuerza y su agilidad son legendarias. Solo se encuentra en el Estado de los cazadores desaparecidos.

COCODRILO
 Los más grandes cocodrilos del río pueden llegar a medir más de 7 metros. Lo que los convierte en los mayores reptiles terrestres. Se alimentan de peces, aves y mamíferos que caen en sus redes.

TUCAN
 Es un ave espectacular, tropical como son los árboles de la selva. Su pico es de color rojo brillante. Destaca también por su extraordinaria capacidad de adaptación a la vida en la selva.

ORANGUTAN
 Al mismo tiempo que los orangutanes se encuentran en el Estado de los cazadores desaparecidos, se encuentran en el Estado de los cazadores desaparecidos. Su fuerza y su agilidad son legendarias. Solo se encuentra en el Estado de los cazadores desaparecidos.

El espectáculo natural. ZOO BARCELONA

Cuando se ha tenido que elegir un momento fundacional de la mitología judeocristiana, se ha preferido el arca de Noé por ser el fruto de un cataclismo, antes que un fruto prohibido. Cuando se ha tenido que hablar de naturaleza se ha preferido enfrentar a Apolo con Dioniso antes que invocar al buen salvaje como reflejo de la perfección moral de la divinidad.

Y con todo, a la hora de reflexionar en torno al jardín, la presencia del Paraíso sigue siendo un valor pertinente. Su enfoque y simbolismo es refrendado por una amplísima bibliografía donde este ensayo se ha cuidado de no internarse más de la cuenta.

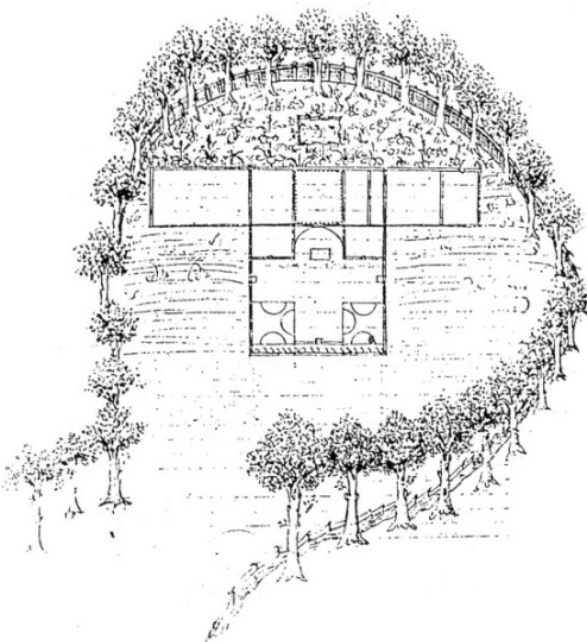
Y con todo, paraíso será una palabra de la que poco importa ahora la definición que aporte una fuente u otra, sino que resultará valiosa para examinar, literalmente, el material del que está fabricada.

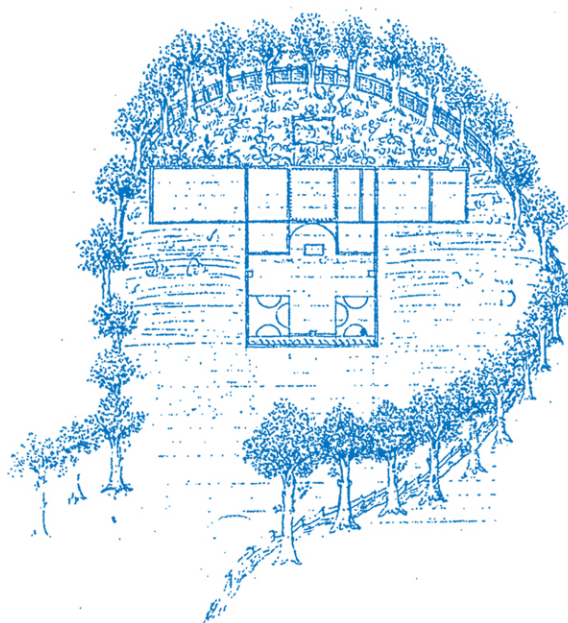
Paraíso

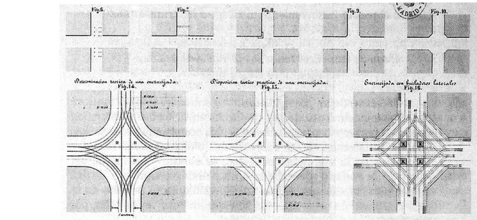
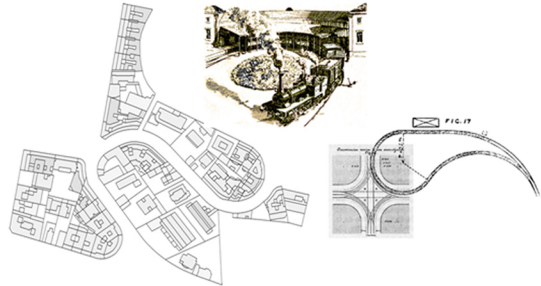
Etimología de elaboración propia a partir del diccionario de la Real Academia Española y el diccionario etimológico de Chile.

Del latín *paradisus* para designar jardín, paraíso o privilegiado jardín. A su vez del griego *παράδεισος*, y éste del vocablo avéstico *pairidaēza* que nombraba así a un cercado circular o a los jardines rodeados por un cercado.

El término avéstico se forma del prefijo *pairi-* para denotar alrededor, en griego *peri-*, y el vocablo avéstico *daēza*, muro de ladrillo de barro o pared modelada. *Daēza* es una derivación de la raíz indoeuropea *dheigh-*, modelar o formar. Esta palabra engendró en el latín *figura*, figura o forma, y *ingere*, modelar o formar, de las que a su vez se derivan las castellanas *figura*, figurín, ficción o efigie.



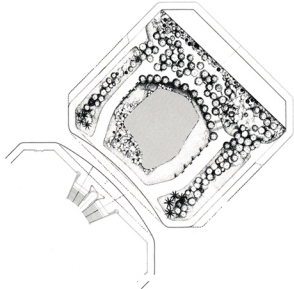
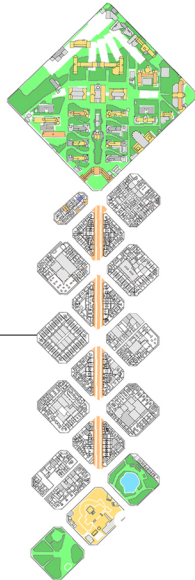
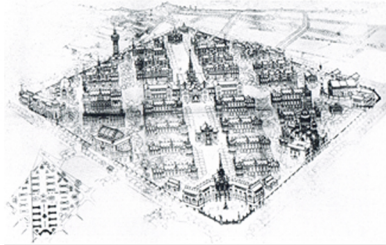
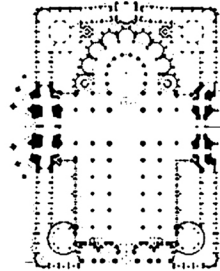
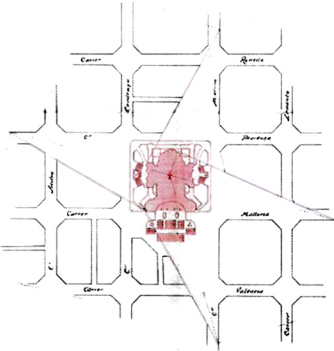




737 En rigor y bien mirado todo, para los efectos de viabilidad, las calles no son mas que caminos por los cuales se anda; así como los ríos, valednosos de la sublime expresión de Pascal, no son mas que caminos que andan. Los unos pueden considerarse como los talveks para la circulación de los habitantes y transeúntes de las zonas laterales y sus afluentes en una estensión mas ó menos grande, y los otros lo son de las vertientes y afluentes hidrográficos que los determinan; aquellos tienden y confluyen al centro ó línea de acción de la población; al paso que estos confluyen al gran centro ó depósito hidrográfico del globo que es el mar. Existen, pues, entre los primeros y los segundos ciertos puntos de comparacion, ciertas analogías y contrastes que es muy del caso de hacer observar.

738 En las cuencas hidrográficas, los ríos á igualdad de pendiente tienen los cauces mas anchos á medida que se van [engrosando] (aumentando) sus aguas con el caudal de los pequeños ríos ó arroyos que les son tributarios, y las mismas anchuras relativas de dichos cauces, están siempre en los puntos de (encuentro ó) de union de los cauces afluentes con el principal. Y análogamente, en las ciudades, las calles ó caminos para la circulación de la gente, deberían tener una anchura mayor á medida que [dicha] [la] circulación se aumentase por la confluencia de nuevas calles, debiendo ser la máxima en los puntos de confluencia y de cruce-ro. Pero supuesto que en las calles de las ciudades la circulación de la gente no se opera, como la del agua en los ríos, en un solo sentido, sino que se verifica en las dos; y lo que en ellas es el final para la ida, se convierte en principio u origen para la vuelta; de ahí la necesidad aparente de que la [anchura] de las calles sea constante [las calles tengan igual anchura] desde el principio al fin, á no ser que todas ellas se hagan duplicadas, es decir, que sirva la una para la ida y la otra para la vuelta. Con todo, no hay que desconocer que aun cuando la circulación se opere en las ciudades en los dos sentidos, es siempre mayor y mas activa cuanto mas cerca se hallan las calles del centro de acción y de vida urbana, y de ahí la razon por la cual tendrían que ser mas anchas que la circunferencia ó perimetro, en el centro de la población. Por otro lado, en el caso de las pendientes desiguales, se verifica en los ríos que á mayor pendiente es mas veloz la corriente y mas estrecho el cauce que se necesita para darle fácil circulación; siendo así que en las ciudades, á la mayor pendiente de las calles, debiera corresponder una mayor anchura.

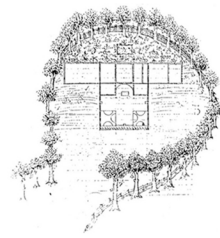
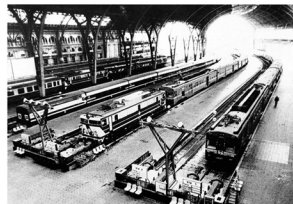
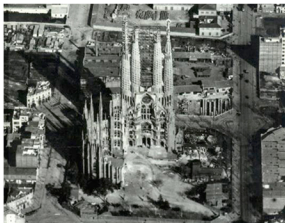
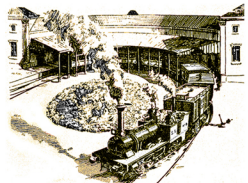
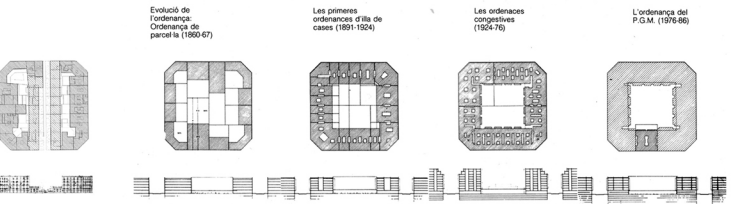
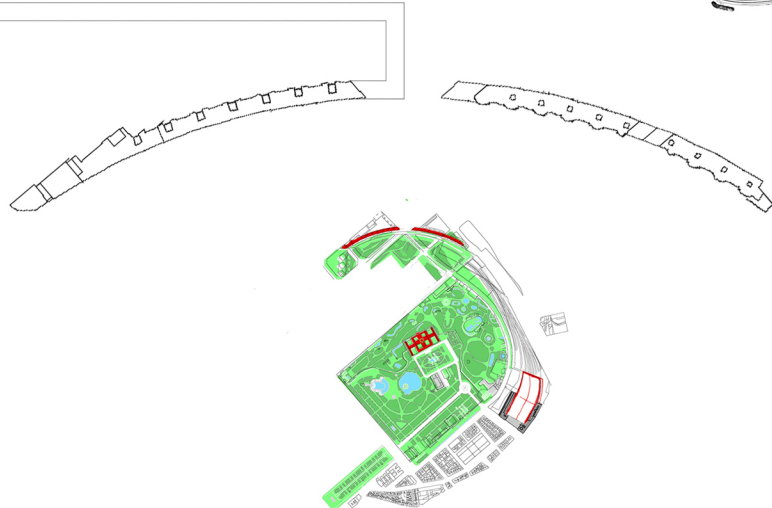
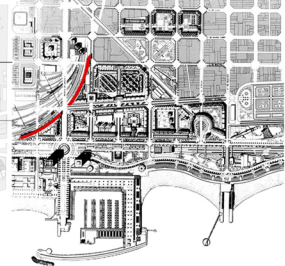
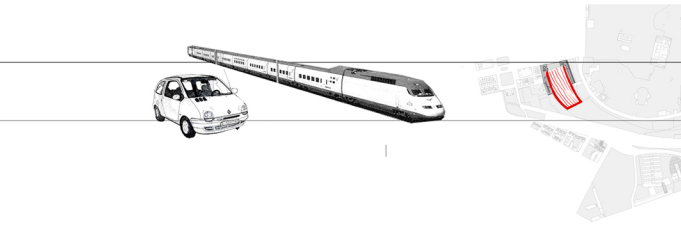
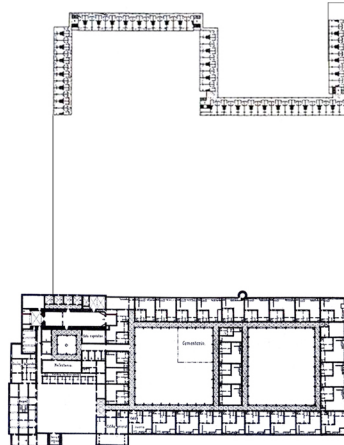
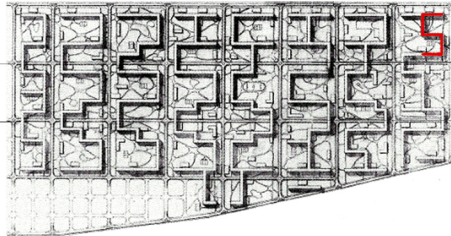
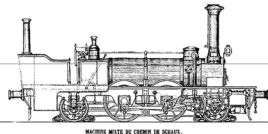
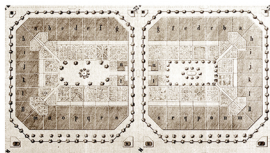
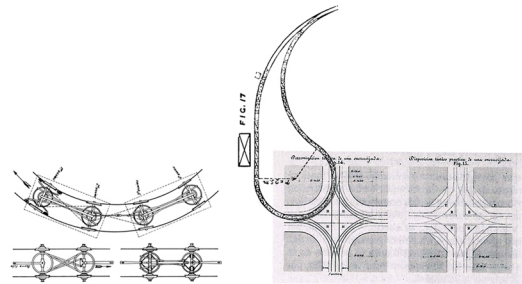
739 Por todas estas razones, las calles debieran ser mas anchas en el extremo central de la ciudad que en el de entrada por la periferia; mas anchas hacia las esquinas que hacia el centro de los paramentos de las manzanas; y finalmente mas anchas tambien en las rasantas de mayor pendiente que en las enfiliaciones de poca inclinacion sobre el horizonte. [Es decir, que en tesis general debiera afectar la forma que se indica en la adjunta figura:]

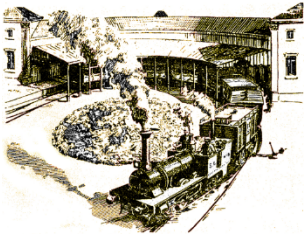


"En la Sagrada Familia tot és providencial: el seu emplaçament es troba al centre de la ciutat i del pla de Barcelona; hi ha la mateixa distancia del temple al mar i a la muntanya, a Santis i a Sant Andreu, i als rius Besòs i Llobregat"

Gaudí, según se le cita en [Gaudí]







El movimiento abastece a la forma.
 Las máquinas son pasajeros al interior de edificios curvos sin importar que el radio de giro sean los 25 m del tranvía de Arnoux o el medio kilómetro del ferrocarril que llega a la Estación de Francia.



La demolición del recinto militar a mediados del XIX permite a Barcelona sustituir el perfil del camino de ronda sobre la muralla por el perfil del horizonte como límite de sí misma, de lo que le es propio y se le ofrece para extenderse y desahogarse: un llano en pendiente cuya explotación agrícola no era tanto un reflejo de las necesidades de suministro como el veto de urbanizar dentro de los sectores contenidos en el rango de tiro de la artillería de la ciudad. Además del llano, ciertas colinas, dos ríos, el mar y al fondo la sierra formaban el perfil de ese nuevo cuadro que contenía, en lo suave y en lo abrupto, la promesa de una nueva ciudad.

Ambos lugares deben colonizarse, fundarse, por utilizar dos expresiones frecuentes en la Teoría de Cerdà. Para ello el papel de la urbanización es el de adaptar un entorno inapropiado para la civilización en otro con unas condiciones físicas y ambientales más propicias que sirvan de acomodo a la edificación que llegará después.

Para una ciudad jardín en la parte alta de la ciudad, la Montaña Pelada resultaba inapropiada no tanto por montañosa sino por hostil, por ajena e incluso antagónica al vergel que las fantasías populares (y cultas) de la época asociaban a la naturaleza como alternativa a la ciudad. Para una ciudad industrial entre esas montañas y el mar, el Llano de Barcelona resultaba menos inconveniente, una vez controladas las afluencias torrenciales con un canal-aliviadero a pie de monte y canalizaciones soterradas en la llanura.

La imagen del río permite formular lo que discurre por la ciudad, donde el flujo es el de las industrias y quehaceres diarios del hombre a lo largo de las vías que deben facilitar y dominar sus afluencias, sus crecidas y sus remansos para cargar, descargar y alojar las que él denomina como industrias ambulantes. Sin embargo las vías y los viaductos de la urbanización del Parque Güell son también ríos, pero no como una figura literaria sino literalmente.

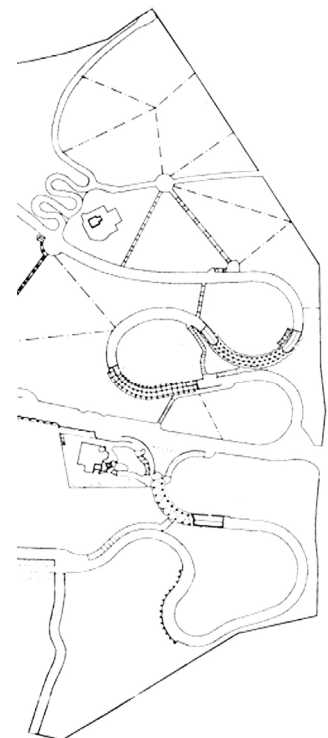
Su sección se basa en una cuenca rellenada por gravas y arena de mayor a menor granulometría hasta apisonar la más fina en superficie, de modo que bajo el sinuoso paso de los carruajes discurría con docilidad una corriente que de otro modo se habría acelerado por la falda llevándose por delante los escasos 15-20 cm de tierra fértil que apenas se contenía sobre el firme rocoso del monte. Este cauce sinuoso vertía las aguas en dos depósitos al arranque y desembarco de unos viaductos que, en su parte volada, prescindían de aquella cuenca impermeable y apoyaban gravas y arenas sobre un “colador” rocoso que rociaba el exceso de agua como una amable llovizna. Los muros de contención contenían las tierras pero no el agua que podía filtrarse por las juntas a hueso de la parte inferior.

Por tanto queda así atemperado el brío de la escorrentía, se obtienen los recursos hídricos necesarios para el consumo de las viviendas y a su vez se desencadena la transformación paulatina, la evolución inducida, del Monte Pelado en un vergel poblado por personas y por vegetación. Pero no un vergel ideal sino otro mucho más real, sin césped pero con yedras, sin magnolios pero con pinos y algarrobos, sin rosales pero con pitas... una ciudad jardín lejana de los paisajes ingleses implícitos en los diagramas de Howard.

737 En rigor y bien mirado todo, para los efectos de viabilidad, las calles no son mas que caminos por los cuales se anda; asi como los rios, valiendonos de la sublime espresion de Pascal, no son mas que caminos que andan. Los unos pueden considerarse como los talweks para la circulacion de los habitantes y transeuntes de las zonas laterales y sus afluentes en una estension mas ó menos grande, y los otros lo son de las vertientes y afluentes hidrográficos que los determinan; aquellos tienden y confluyen al centro ó línea de accion de la poblacion; al paso que estos confluyen al gran centro ó depósito hidrográfico del globo que es el mar. Ecsisten, pues, entre los primeros y los segundos ciertos puntos de comparacion, ciertas analogias y contrastes que es muy del caso de hacer observar.

738 En las cuencas hidrográficas, los rios á igualdad de pendiente tienen los cauces mas anchos á medida que se van [engrosando] [aumentando] sus aguas con el caudal de los pequeños rios ó arroyos que les son tributarios, y las máximas anchuras relativas de dichos cauces, están siempre en los puntos de [encuentro ó] de union de los cauces afluentes con el principal. Y analogamente, en las ciudades, las calles ó caminos para la circulacion de la gente, deberian tener una anchura mayor á medida que [dicha] [la] circulacion se aumentase por la confluencia de nuevas calles, debiendo ser la máxima en los puntos de confluencia y de cruce-ro. Pero supuesto que en las calles de las ciudades la circulacion de la gente no se opera, como la del agua en los rios, en un solo sentido, sino que se verifica en las dos; y lo que en ellas es el final para la ida, se convierte en principio u origen para la vuelta; de ahí la necesidad aparente de que la [anchura de las calles sea constante] [las calles tengan igual anchura] desde el principio al fin, á no ser que todas ellas se hagan duplicadas, es decir, que sirva la una para la ida y la otra para la vuelta. Con todo, no hay que desconocer que aun cuando la circulacion se opere en las ciudades en los dos sentidos, es siempre mayor y mas activa cuanto mas cerca se hallan las calles del centro de accion y de vida urbana, y de ahí la razon por la cual tendrian que ser mas anchas que la circunferencia ó perimetro, en el centro de la poblacion. Por otro lado, en el caso de las pendientes desiguales, se verifica en los rios que á mayor pendiente es mas veloz la corriente y mas estrecho el cauce que se necesita para darle fácil circulacion; siendo asi que en las ciudades, á la mayor pendiente de las calles, debiera corresponder una mayor anchura.

739 Por todas estas razones, las calles debieran ser mas anchas en el extremo central de la ciudad que en el de entrada por la periferia; mas anchas hacia las esquinas que hacia el centro de los paramentos de las manzanas; y finalmente mas anchas tambien en las rasantes de mayor pendiente que en las enfilaciones de poca inclinacion sobre el horizonte. [Es decir, que en tesis general debiera afectar la forma que se indica en la adjunta figura:]



Locomotora con el sistema de giro con número de patente 8342. Arnoux, 1838. *Engineering: An Illustrated Weekly Journal*, 1869.

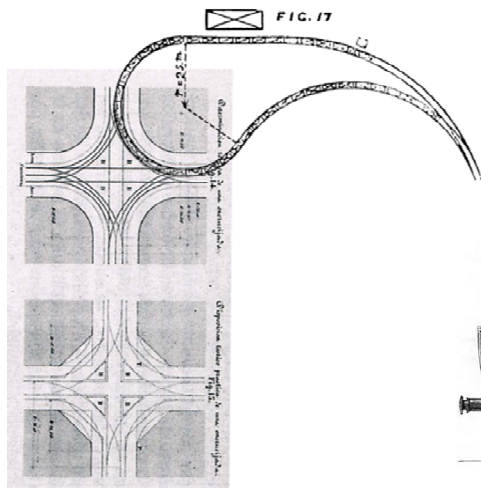
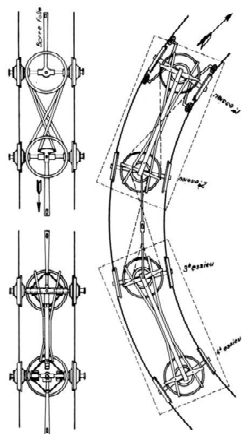
Viaductos ideados por Gaudí para la circulación de carruajes en la falda de Montaña Pelada, actual Parque Güell. A.T.V.-76- Barcelona Fototipia, 1905

Llegada a Sceaux de la línea experimental a París proyectada por Arnoux. Plano de Andriveau-Goujon, 1852.

Le système Arnoux à essieux radiants

Superposición de la maniobra en terminal del ferrocarril de Arnoux sobre los estudios de Cerdà para el dimensionado de los cruces del Ensanche de Barcelona. Revista de Obras Públicas, según se reproduce en [Cer02]

Locomotora articulada patentada por Arnoux.



Volvamos ahora a Cerdà, al Llano de Barcelona y a las vías (que no son ríos sino como ríos) del Ensanche. De sobra es sabido que el mosaico del Ensanche adquiere una visión especialmente significativa si se considera modulado por el cruce antes que por la manzana (que pasa a denominarse sin tapujos como interví en la teoría de Cerdà). Un cruce resuelto por y para la maniobra del medio de transporte paradigmático del progreso de su siglo y cuyo paradigma se extrapola hacia el futuro como la solución técnica por excelencia, no ya del movimiento territorial sino también del urbano: el ferrocarril.

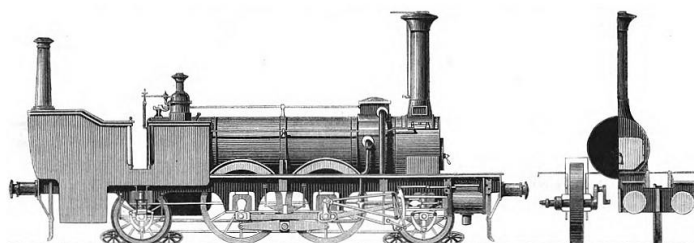
Pero no se trata de un ferrocarril al uso cuya estabilidad está sujeta a enormes radios de giro sino del ingenio patentado por E. M. Arnoux en 1838, con un radio de giro admisible disminuido hasta los 25 m de cara a maniobrar sobre terrenos de gran pendiente sin descarrilar y cuya estación curva hace pensar en un carrusel más que en una terminal. Cerdà conoció este sistema durante su exilio temporal en París en el año posterior a la redacción del *Anteproyecto del Ensanche* en 1855, al acabar el Bienio Progresista con el abandono del gobierno del general Espartero. En 1875 adquirió una concesión del Estado para aplicar este ferrocarril articulado en el *Proyecto del ferrocarril de Granollers a Sant Joan de les Abadesses* [Mag09] que completaría la conexión de las minas de carbón con el puerto de Barcelona. Entre ambas fechas se publica la *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona* que, en 1859, había preparado los cruces de la futura ciudad para la maniobra de un ferrocarril articulado tipo Arnoux estableciendo en 25 m como el radio de giro estándar que erosiona las esquinas edificadas como si fuera un canto rodado que después se tallará en chaflán.

En la Montaña Pelada, este modo de resolver el avance de las vías con curvas muy pronunciadas toma unas dimensiones sujetas a los 25 m de los que venimos hablando de manera exacta en el eje del anfiteatro central y con unas desviaciones relativas inferiores a los dos metros en las curvas exteriores del tramo de viaductos.

El ajuste a estas medidas no responde en absoluto a la intención de hacer pasar un tranvía por los viaductos del parque Güell, pero resulta inevitable pensar que Gaudí, acostumbrado en 1900 a las dimensiones del Ensanche, y acostumbrado también a trabajar con lo que tenía a mano, asimilara el radio de giro de los carruajes alrededor de los chaflanes como una medida que funciona, que le resultaba familiar como propia de la ciudad, y cuyo arco basta continuar para lograr el giro cómodo de los vehículos en llano y en pendiente.

Resulta curioso que se ofrezca a los paseantes una alternativa a la eficacia del zigzag sobre los linderos de las parcelas triangulares, con la forma de ese mismo trazado sinuoso a una escala reducida como si hiciera ese radio de giro más acorde a la capacidad de maniobra en pendiente del peatón y que, hoy día, sirve al paso procesional de los turistas como si de pasajeros de un carrusel se trataran.

En el centro, las grandes ruedas motrices sin bridas, con bielas internas y externas separadas a 90°. Únicamente las ruedas delanteras y traseras tienen bridas. En el extremo derecho, los cilindros.





La línea París-Sceaux se construye como prototipo de ferrocarril según el diseño de Arnoux. En el plano, los meandros de los railes se aproximan entre sí conforme la pendiente del terreno se va volviendo más pronunciada.

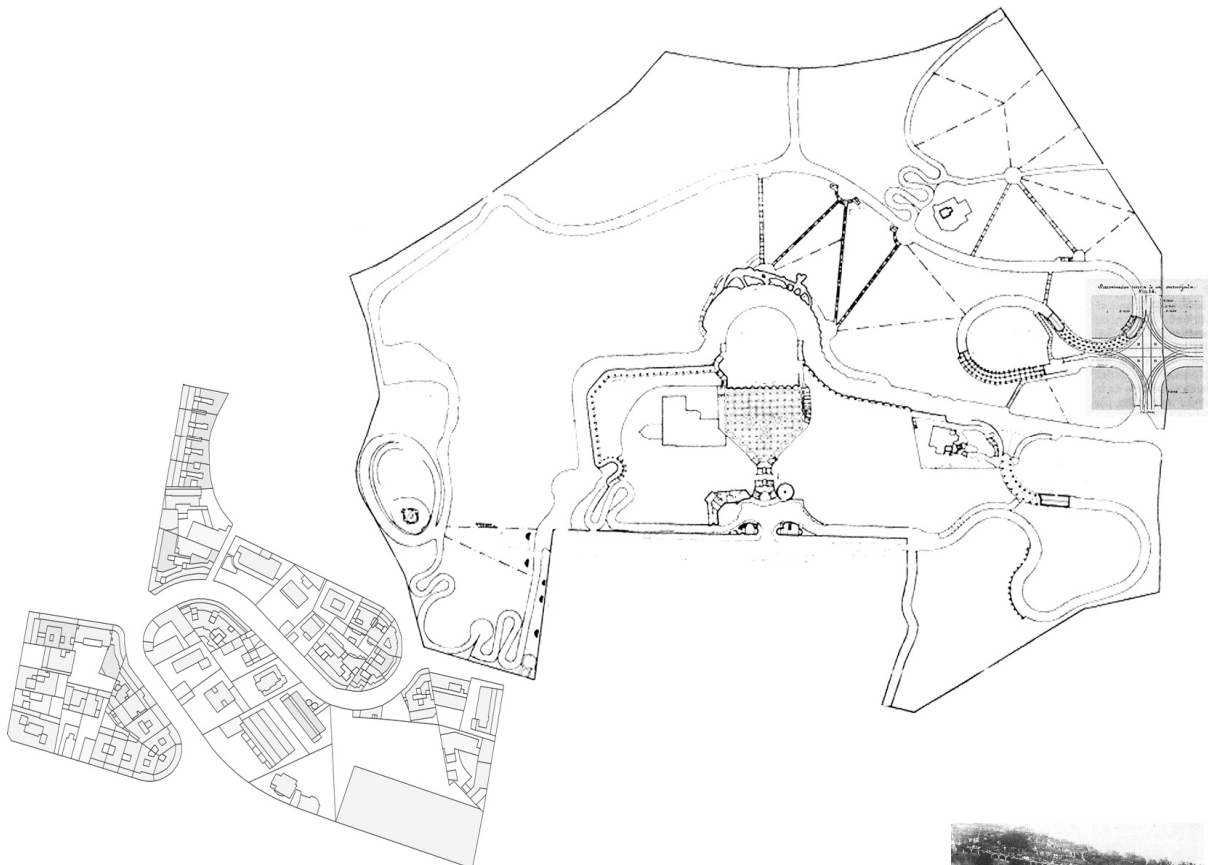
Vías con edificación consolidada en la ladera suroeste del Parque Güell.

Plano de la urbanización de la Montaña Pelada para su circulación y control hidrológico. [Da Silva, Cuchí, López]

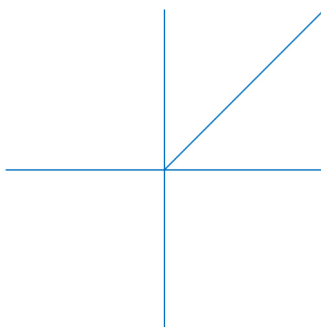
Estudio de dimensionado del cruce del Ensanche de Barcelona con radios de giro de 25 m. *Necesidades de la circulación y de los vecinos de las calles con respecto a la vía pública urbana y maneras de satisfacerlas*, publicado en la Revista de Obras Públicas. Cerdá, 1863. Según se reproduce en [Cer02].

Revista de Obras Públicas, según se reproduce en [Cer02].

Festival folclórico en la plaza del teatro griego. Parque Güell. 1908.



del centro de todo al extremo de algo



cruceros menores

En sus estudios sobre la Viabilidad Urbana, Cerdá clasifica las formas que toman los cruzamientos de las vías en la ciudad: se distinguen las encrucijadas y cruces de los cruceros formados por la concurrencia perpendicular de dos calles. Es en esta última forma que se producen los encuentros naturales de las estructuras tramadas y por ello supone el caso de mayor enjundia para su estudio urbanístico.

Su propia denominación, crucero, asigna a este objeto una singularidad equiparable a la de los edificios que alojan este elemento en su interior, es decir, le otorga un valor tipológico asociado a la centralidad hacia la que las partes concurren o, al contrario, de la que irradian.

La determinación de su forma y sus dimensiones es por tanto un tema capital desde el momento en que el progreso técnico acarrea un aumento de caudal, velocidad y de especialización del tráfico urbano que deben ser controlados por el crucero. Los diagramas de la parte inferior ilustran cómo el progreso va despojando las esquinas de obstáculos como torreones para dejarla desnuda. Después comienza a despojarla del propio ángulo que le da nombre para facilitar unos giros cada vez mayores conforme avanza la historia hasta instaurar el radio de giro de 25 metros como estándar hábil para el paso, entre otros vehículos, de un eventual ferrocarril articulado tipo Arnoux.

Pero a los cruceros no atañe solo la movilidad que ha erosionado la masa edificada como lo haría un río con un quiebro rocoso sino que ha de permitir el uso de la red viaria considerando estacionamientos para carga y descarga, para albergar la concentración de usos que los edificios vuelcan hacia la calle y para los que se depositen allí temporalmente como industrias ambulantes. Encontrar su lugar en el crucero exige una segunda operación después de la erosión: el tallado del chaflán para liberar un espacio eficaz y desahogado.

El crucero extrapolado a la malla, o lo que es lo mismo, la malla entendida como un mosaico de cruceros implica la isotropía generada por infinitud de centros que establecen un trazado de orden superior a la topografía o a la calificación de usos o densidades; sin importar demasiado qué geografía, la manzana resultante de los cruces se extiende en un trazado de naturaleza homogénea

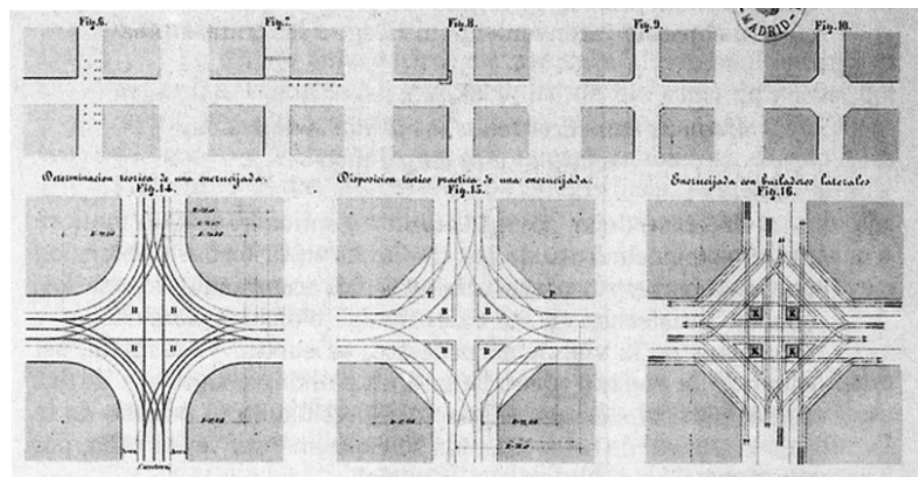
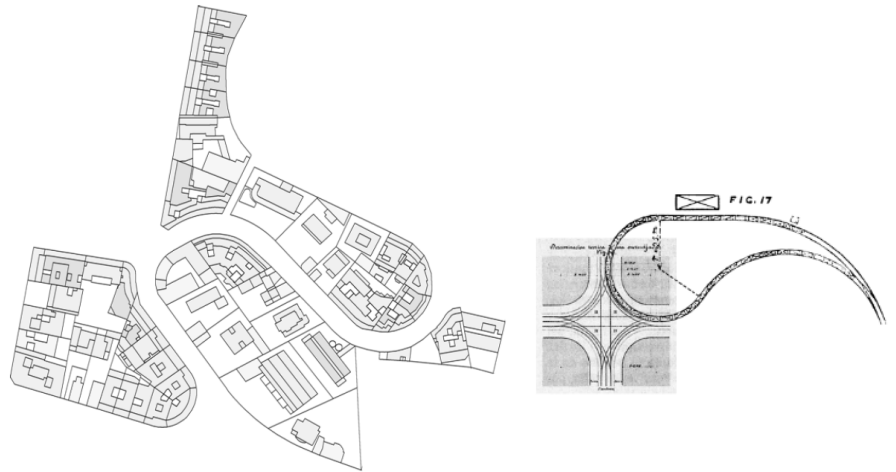
Vías con edificación consolidada en la ladera suroeste del Parque Güell.

Superposición de la maniobra en terminal del ferrocarril de Arnoux sobre los estudios de Cerdà para el dimensionado de los cruces del Ensanche de Barcelona.

Nacimiento y evolución del chaflán hasta el del Ensanche barcelonés, según Cerdà.

Cita e imágenes del artículo *Necesidades de la circulación y de los vecinos de las calles con respecto a la vía pública urbana y maneras de satisfacerlas*, publicado en la Revista de Obras Públicas. Cerdà, 1863. Según se reproduce en [Cer02].

Sin embargo el corte en curva de los cuatro ángulos salientes [no nos deja del todo satisfechos] (no es aceptable), ora por las mayores dificultades, aumento de gastos é irregularidad de la edificación, y ora tambien y principalmente porque el aumento de superficie adquirido, suficiente á no dudarlo para las exigencias de la viabilidad, no lo [era] (es) con todo para dejar cumplidamente satisfechas las otras necesidades que van espuestas en la primera parte de estos apuntes. En ese caso para completar la obra es conveniente y aun indispensable achaflanar las cuatro esquinas segun se presenta en la figura 15.



Ildefonso Cerdà.
Teoría de la viabilidad urbana.
Cerdà y Madrid. [Cer02]

*En la Sagrada Família tot és providencial:
el seu emplaçament es troba al centre de la ciutat i del pla de
Barcelona; hi ha la mateixa distància del temple al mar i a la
muntanya, a Sants i a Sant Andreu, i als rius Besòs i
Llobregat.*

Antoni Gaudí
según figura en [Gau01]

Contra la desjerarquización, el privilegio. Durante su etapa posterior en Madrid, un Cerdà más maduro reflexiona sobre la superposición de significados a la trama más allá de la asignación de títulos funcionales a las parcelas interiores o a la manzana en su totalidad. La sección resulta una herramienta insuficiente para definir unas vías que han de ser sensibles a la apertura hacia las singularidades de la topografía, cambios de rasante o vaguadas, pero sobre todo habían de ser sensibles a la idea de centro urbano como El Crucero de la ciudad y por tanto como un orden muy superior al conformado por la confluencia de dos calles. Distingamos así ese crucero mayor, en referencia a la plaza mayor, de aquellos otros cruceros menores.

En la figura que ilustra el tratado se define formalmente aplicando dos operaciones de tallado sobre las hileras de manzanas que flanquean una calle: al ángulo erosionado por el giro se aplican dos cortes resultando un octógono sin chaflanes propiamente dichos pero con unos espacios libres asociados al ángulo equivalentes; luego se procede a un segundo tallado de carácter global hacia un extremo, el centro.

A partir de este diagrama, es posible construir la hipótesis formal de crucero mayor de la imagen inferior izquierda. Sobre ella, cabe hacer otra conjetura razonable: si se asigna una edificabilidad homogénea a los módulos delimitados por los ejes viarios, la liberación del espacio hacia el centro repercute en un aumento de altura de los edificios acompañado por el ensanchamiento de la vía que aportaría un criterio espacial coherente a la caja de la calle en sus diversas secciones así como un soleamiento adecuado y una buena rentabilidad del suelo.

El espacio libre resultante será un jardín en cualquiera de sus formas que se abre hacia el centro como una estrella de cuatro brazos. Y el jardín aumentará consecuentemente su dimensión, su frondosidad, y su capacidad para albergar usos y edificios singulares hacia un centro inducido en la trama por una apertura en perspectiva que revelará al urbanita extensiones mayores de naturaleza conforme avanza hacia el centro, algo que por el contrario, se asocia habitualmente con la salida de una ciudad.

A finales del siglo XIX, los josefinos adquirieron un solar para la construcción de un templo al ventajoso precio que ello suponía en la periferia de Barcelona. Años después, Gaudí se percató de que el templo de la Sagrada Família gozaba de un enclave excepcional por su centralidad respecto a la geografía de la ciudad.

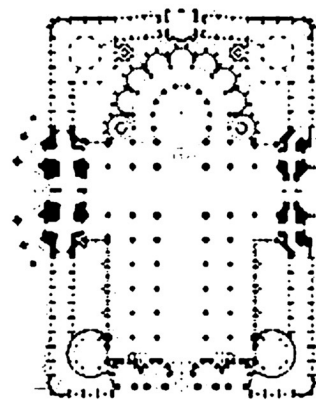
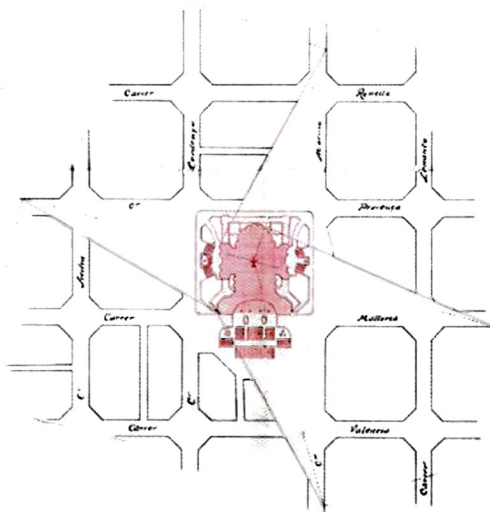
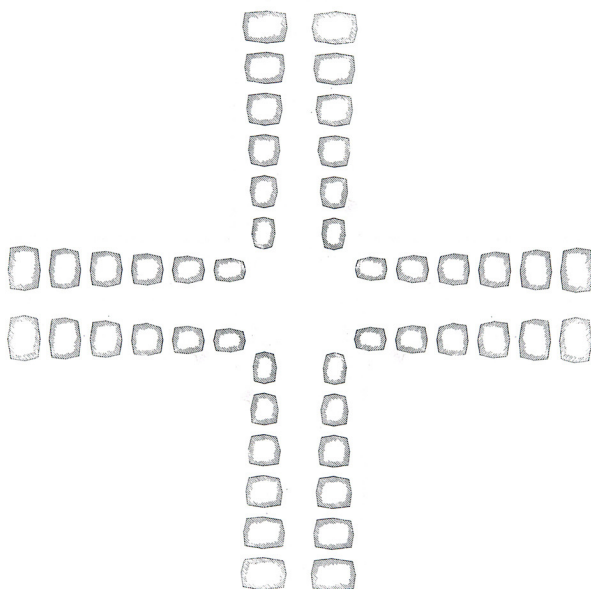
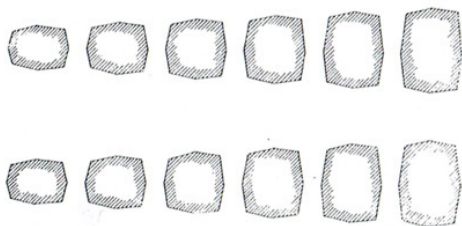
Esta centralidad fortuita, coyuntural, en el marco geológico del que ya hemos hablado se ve acompañada de una propuesta de intervención sobre las manzanas colindantes del Ensanche basada en una operación análoga a las descritas por la teoría anterior: las manzanas achaflanadas se tallan para generar aperturas en forma de estrella de cuatro puntas hacia un centro. Esa estrella se halla esta vez sometida a una torsión hacia la izquierda en tres de sus brazos y hacia la derecha en el restante. La apertura visual es manifiesta pero igualmente cabe contemplar estos espacios libres como amplios jardines donde la ciudad puede explayar su actividad en relación a ese centro, o mejor dicho hacia el edificio que ocupa ese centro cuyo corazón, curiosamente, es un crucero.

Hipótesis de centro urbano a partir del
anterior diagrama de Cerdà.
Elaboración propia.

Proyecto de ordenación del entorno de
la Sagrada Família.
Antoni Gaudí, 1916.
Archivo municipal

Panta de la Sagrada Família.
Antoni Gaudí

739 Por todas estas razones, las calles debieran ser mas anchas en el extremo central de la ciudad que en el de entrada por la periferia; mas anchas hacia las esquinas que hacia el centro de los paramentos de las manzanas; y finalmente mas anchas tambien en las rasantes de mayor pendiente que en las enfilaciones de poca inclinacion sobre el horizonte. [Es decir, que en tesis general debiera afectar la forma que se indica en la adjunta figura:]



la fachada de la natividad

La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conformador de conductas.

No puede entrar un desaliñado en el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Esto es importante.

[...]

En el pabellón de Barcelona yo me encontré pleno, lleno de personas y cosas relacionadas con aquella ausencia. Estuve acompañado plenamente y no necesité más. Ésta, para mí, es la gran lección.

*Se discute si debió o no ser reconstruido. Sí; Mies inventó un **lunes** una arquitectura para ser repetida, rehecha, copiada... Es inútil continuar la Sagrada Familia...*

Alejandro de la Sota, 1986.

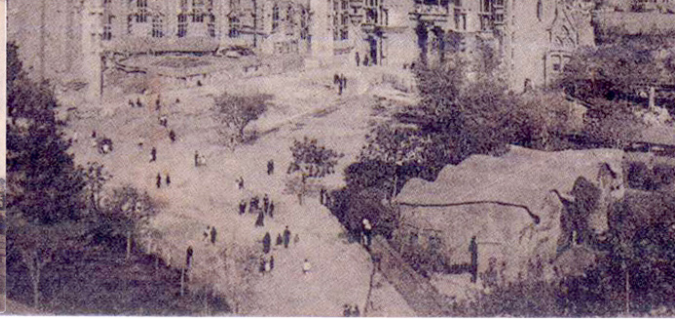
Desde que se hizo cargo de la Sagrada Familia en 1883, un año después de que se colocara la primera piedra, Gaudí redefine por completo el proyecto y lo va resolviendo a lo largo de toda su vida a sabiendas de que quedará inconcluso.

La postal reproduce el aspecto de la obra en 1926, el año en que Gaudí muere tras ser atropellado por un tranvía en el cruce de Gran Vía con Calle Bailén. La gente pasea por la obra-jardín de la Sagrada Familia, ya sin extrañarse del peculiar orden con el que se ha ido construyendo el templo: en lugar de erigirlo a la vez en todo su conjunto, se cincaban los últimos detalles decorativos de una sola fachada mientras las demás ni si quiera parecían haberse replanteado sobre el terreno. A este acabado artesanal de la cantería se le añadía un ritmo de construcción que avanzaba tan lento que estaba más cerca de un despreocupado paseo que de la eficaz carrera industrial cuyos ajustados plazos eran más representativos de los intereses y las ambiciones de la comarca.

En este contexto, los paseantes que vieron levantar la esquina curvada de las fachadas SO y, sobre todo, NE a lo largo de cuatro décadas bien podían sospechar que la idea del templo era en realidad una coartada que servía para encubrir las obras de una magnífica ruina. Incluso los recelosos de la ruina de jardín por pastiche o pintoresca no podrían aquí abanderar su desengaño debido a lo real del asunto, sino que a lo largo de su paseo en torno o al interior de esta curva encontrarían al fin un ambiente donde relajar la conducta y dejar de fingir por un rato que es importante distinguir entre la creación y la recreación. Curiosamente, una actitud desinhibida y venial semejante a la que debían tomar los niños de las escuelas, retratadas junto a la fachada, a la hora del recreo.

Como decíamos, el proyecto de la obra era a todas luces independiente del proyecto del templo desde el momento en que, asumido lo inconcluso, se decide declinar la opción de construir parcialmente la totalidad, para construir totalmente una porción. Una porción que según su autor tenía por objeto crear un estado espiritual que sirviera de aliciente para animar el resto de la obra; para conformar, en definitiva, un ambiente.

Ya sea para incitar acciones de obra o de recreo, este ambiente ocupaba el mismo lugar del llano de Barcelona donde la ciudad prefirió edificar con manzanas un gran parque denominado por Cerdá como hipódromo. Se podría decir que en ambos casos las circunstancias se encargaron de desmentir la intención inicial, dejar de lado la declaración para hacer suyo el resultado y vivirlo según sus intereses y sus apetencias; hacerlo útil. Desde el momento que retrata la postal y hasta que se retomara con fuerza la idea de proseguir la obra en los años sesenta, este lugar había completado un ciclo de utilidad que empieza y termina en el jardín.



De la talla al tajo, con la apertura de una avenida, la Sagrada Familia pasa del centro de todo al extremo inferior de una composición urbana rematada en lo alto por el Hospital de Sant Pau.

El hospital recibe la avenida con un edificio en ángulo, un triedro sensible a los síntomas de lo urbano que se repite en el otro acceso para filtrar los ciudadanos y dar paso a los cuerpos enfermos a un interior donde los pacientes se categorizan y reparten en pabellones según el repertorio de la enfermedad humana. Los habitantes de esos pabellones se ven rodeados por la naturaleza de un jardín aireado por los vientos de la parte alta de la ciudad que retira el aire viciado, vicioso, de los miasmas. El jardín como imagen de la restauración de la naturaleza virtuosa que a su vez se volverá restauradora una vez aplicadas las prescripciones terapéuticas de las ciencias médicas. Allí los habitantes de los pabellones, desnudos bajo una camisola, viven en un jardín del que esperan salir con la salud y la fuerza de quien deja atrás el paraíso para estar en la ciudad.

Al otro extremo de la avenida, la purificación de los males tiene lugar en un Templo Expiatorio donde se extirpan los pecados del alma virtuosa. El cuerpo no podrá entonces sino somatizar las maravillas de esa naturaleza sublime que la propia estructura arbórea del templo se encarga de exaltar. Al exterior, la Fachada de la Natividad se ha labrado igualmente con motivos naturales volcados hacia un jardín que se recrea en ella con los visos ciertamente reverenciales que aportan el espejo de la laguna y la torcedura del principio de los caminos según dicta la escalera del templo. El ambiente recreado por Rubió i Tudurí era una vez más el del jardín contemplativo donde recrear un espíritu que queda expuesto a su más verdadera desnudez como si estuviera en un paraíso lejano.

Pero una tercera operación llama la atención en este jardín: la sustitución de la línea frontal de la manzana por una curva de mayor desarrollo que disimule y acomode la pendiente entre los dos laterales. La extrañeza de un tramo curvo, que no se acaba ejecutando, nos devuelve a las formas erosionadas de aquellos cruceros antes de tallarse el chaflán, solo que el criterio de erosión es aquí el de los viaductos del Parque Güell más que el de los cruceros de Cerdá.

En fin, la avenida apunta hacia dos arquitecturas-jardín como alivios del mal, como terapias que restauran la salud a costa de encomendarse durante un cierto tiempo a la inutilidad, a la futilidad que supone el retiro del metabolismo frenético de la ciudad.

accesos

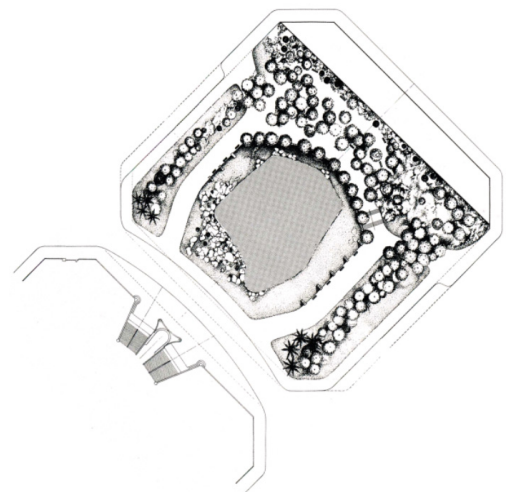
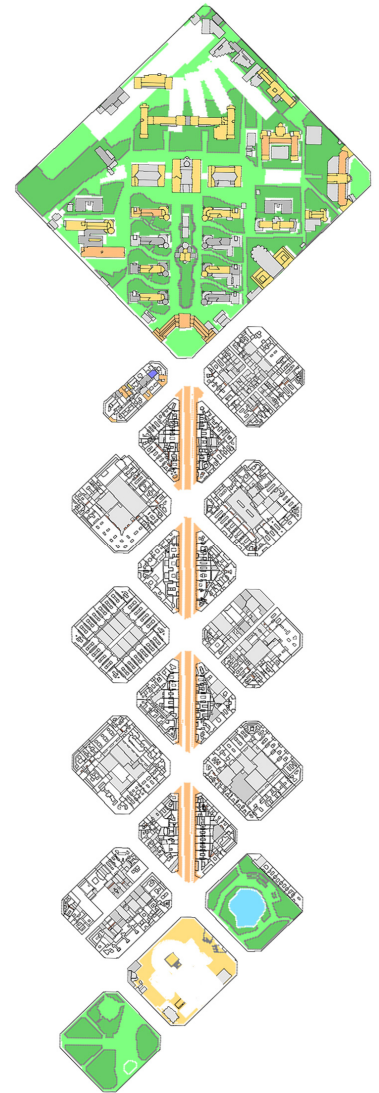
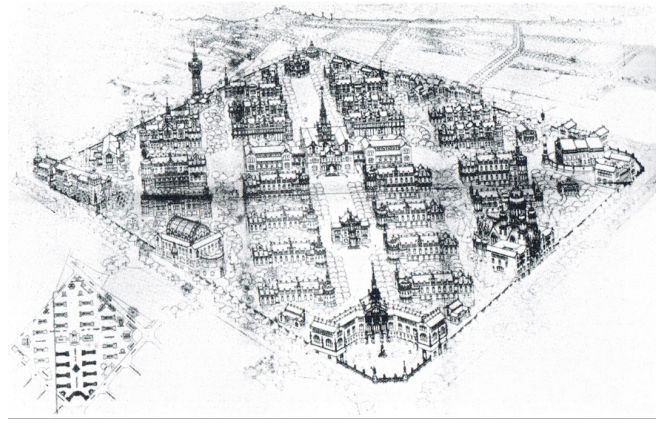
acceso de asma
acceso de pánico
acceso de fiebre
acceso al jardín

Frente a esa desnudez que iguala ante la enfermedad o ante la divinidad, frenéticas oleadas de turistas vestidos a la última moda se complacen extasiadas tras cámaras fotográficas, tabletas y móviles, venerando febrilmente la estética modernista de estos lugares; La masa saludable, el jardín trastornado.

Hospital de Sant Pau.
Lluís Domènech i Montaner, 1905-30.

Avenida de Gaudí.

Plaza de Gaudí.
N.M. Rubió i Tudurí.



En el mencionado proyecto modificado del Ensanche de 1863, la malla se disocia en dos mallas alternas, una para el ferrocarril que circula en medio de un jardín con fachadas distantes y otra para los restantes vehículos que circulan en medio de una vía a pie de fachada.

La máquina hace acto de presencia como depositaria de los logros del progreso en medio de un gran jardín urbano cuya escala se ha prolongado más allá del trazado de cada manzana para otorgarle una monumentalidad contenida espacialmente por anónimos edificios de viviendas. Si esta máquina fuera el ferrocarril y los edificios se ciñeran al viario de una de esas dos mallas alternas estaríamos en la ciudad que Cerdá imaginó en este plano para Barcelona, mientras que si la máquina fuera *la voiture* y los redientes edificados se desentendieran de las vías estaríamos en la ciudad que Le Corbusier y el GATCPAC imaginaron para Barcelona.

La frondosidad y la exuberancia de un jardín boscoso sirven en ambos para alojar equipamientos urbanos singulares en referencia a una arquitectura doméstica que ha desbordado la manzana para equiparar e incluso superar la escala de los palacios. En este sentido, el propósito de monumentalidad en los edificios de viviendas es análogo al del Karl-Marx Hof o, sin ir más lejos, al primer proyecto de la Villa Olímpica, donde ha llegado igualmente la malla alterna de la que partimos. Allí, sin embargo, este propósito desde las vías no se ve equilibrado con la monumentalidad de un jardín interior de modo que la crujía que forma el primero —por cierto con la misma dimensión que la Casa Bloc que se apeó en la anterior estación— parece complacerse en ocupar el jardín, en dejar de sentir el influjo espacial de las vías del Ensanche. La recurrencia en la memoria del proyecto de palabras como *liberarse* parecen indicar una interpretación del orden urbano de la malla como una estructura impuesta que somete las libertades del proyectista, una malla sobre la que una segunda estructura debe superponerse o, más bien, de la que una segunda debe sobreponerse como si hubiera confundido la regularidad con la rutina.

Pese al distinto fondo edificado, son más semejantes los dos primeros planes, donde los edificios de viviendas parecen dos apelativos al fondo del mismo jardín, dos visiones acuñadas en la misma moneda a sabiendas de que no será la única que sirva para que la ciudad negocie sus intereses.

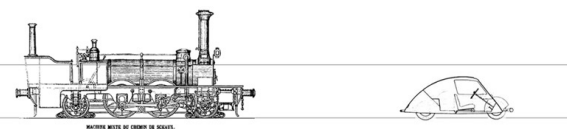
*Replanteamiento del plano del
Ensanche de Barcelona.*
Ildefonso Cerdá, 1863.

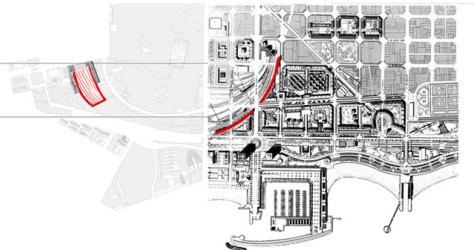
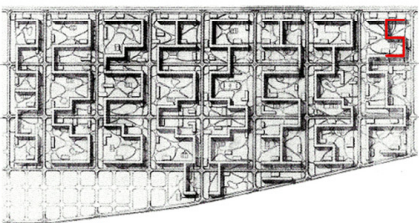
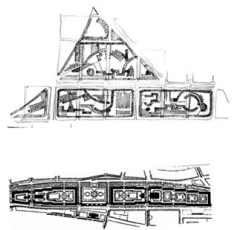
Plan Macià.
Le Corbusier y G.A.T.C.P.A.C, 1931-38.

Villa Olímpica, Barcelona.
Josep Martorell, Oriol Bohigas, David
Mackay y Albert Puigdomènech.

Karl Marx-Hof, Viena.
Karl Ehn, 1927-30.

Máquinas en Barcelona: del plano de
1863 sale el ferrocarril articulado tipo
Arnoux pero llega transformado en
voiture al de 1934 para seguir su ruta
hasta 1992, donde la historia hizo llegar
el tren de alta velocidad AVE y oleadas
de vehículos utilitarios Renault Twingo.





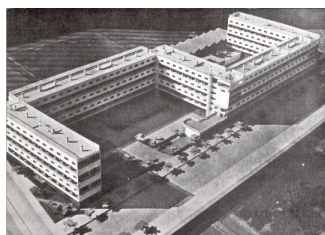
Un rediente de vivienda social se eleva del plano del suelo en un ejercicio de máxima apertura.

Como el último vestigio del proyecto urbano del GATPAC y Le Corbusier para Barcelona, el edificio pareciera ser la recusación de toda arquitectura que aparte de lo público un fragmento de ciudad, que guarde algo para sí en el corazón de una manzana o a la espalda de la caja de calles y plazas. Los espacios libres se entienden así libres de obstáculo para poder exaltarlos como el lugar donde se explayan las libertades naturales del individuo y la cohesión social de los ciudadanos. Este planteamiento llevado al extremo ha de omitir en planta baja cualquier reserva de espacio comunitario que no esté abierto a todos. Los tres patios de un monasterio cartujo son la sublimación del planteamiento opuesto, es decir, la admisión de que es el mundo interior lo que da consistencia a sus habitantes como comunidad, y que es en torno a ese jardín interior donde se manifiesta la verdadera naturaleza.

Ambos edificios han dejado el derroche fuera de la casa desde su planteamiento. Las viviendas sociales de uno son equiparables a las celdas monacales del otro desde el momento en que cada celda es una vivienda con todo lo necesario, cuya estancia se abre a un patio que prolonga la espacialidad interior hacia un exterior suavizado por el Mediterráneo de un modo asimilable a la sala principal de la vivienda del primer edificio que se prolonga hacia el exterior abatiendo sus grandes ventanales en acordeón.

A la crujía de ambos edificios se le ha detraído el volumen de una galería lo suficientemente ancha como para admitir la colocación de unas sillas que se han sacado de la casa o la agrupación de unos vecinos sin que sea un impedimento a la circulación. Además, la colocación de esta galería respecto a la crujía responde al interés de cada cual en el orden cósmico: al primero solo le atañe la posición del sol de modo que las galerías ceden a la sala principal de la vivienda las orientaciones sur y oeste. Para el segundo edificio el cosmos es interior o exterior como un reflejo la naturaleza del ser humano, de modo que las galerías eligen orbitar en torno al mundo interior.

Como consecuencia de este orden cósmico, las galerías surcan las crujías formando grupos que cabe entender como unidades: en el primer edificio, tres segmentos aislados y dos galerías en ángulo, y en el segundo edificio dos grupos de cuatro crujías en cuadrado, tipológicamente dos claustros. Y para pasar de una unidad a otra ambos edificios requieren de conexiones que han de reconocer el ancho de la crujía al atravesarla en lo que cabe considerar los momentos más ricos de la galería como itinerario, como *promenade*.



En la maqueta original del proyecto de la Casa Bloc, el rediente del fondo contra la fachada en diente de sierra de una nave industrial.

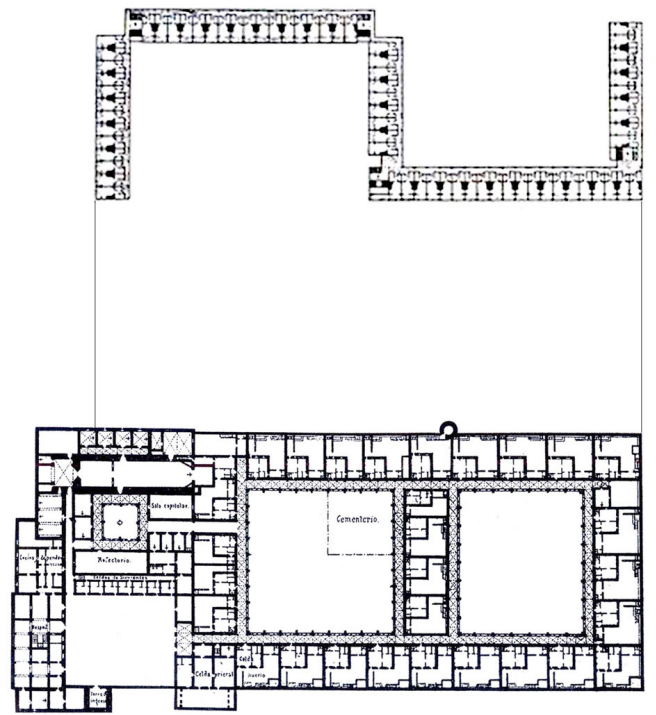
Planta de la Casa Bloc. Galerías y acceso a las viviendas.
Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana y Josep Torres Clivé, 1932-39.

Planta de la Cartuja de Montealegre.
Tiana, Barcelona.

Fotografía aérea de la Casa Bloc anterior a las demoliciones destinadas a liberar el espacio público a su alrededor.
Sin fecha.



No obstante, la perfecta implantación del modelo de cartuja en el entorno natural de Montealegre poco se parece a la implantación de la Casa Bloc en Sant Andreu. Ya en un primer momento el rediente norte estaba cerrado por una nave cubierta en diente de sierra en la cota más elevada del terreno. Unas décadas después se levantó un edificio para viviendas de la Guardia Civil cerrando el otro rediente. Algo que la cultura urbanística reciente ha interpretado como una intromisión en el relato eufórico de la ciudad abierta cabe sin embargo ser considerado con algo más de detenimiento. Siempre y cuando la elevación sobre pilotis del edificio "original" siguiera garantizando la libre circulación a ambos claustros, la asimilación de la nave con una correcta conexión topográfica favorecería el uso mixto vivienda-ojo-trabajo del espacio libre de ese jardín. Respecto al rediente sur, cabría diferenciar entre el ruido del tráfico y el ajeteo de la ciudad de modo que la planta baja edificada del nuevo edificio bien hubiera servido de protección contra el primero y de amparo al segundo en el interior de este otro jardín.

Un proyecto que resolviera la correcta articulación de estos elementos que la ciudad había dispuesto hubiera sido análogo a la relación entre las piezas de distinta naturaleza, funcional y tipológica que se aprecia en la planta del monasterio: iglesia, refectorio, biblioteca, sala capitular... sus habitantes eran tan anónimos como las arquitecturas que allí surgieron, hijas de la contención, de lo necesario. El conjunto había hecho acopio de unas condiciones susceptibles de adquirir una complejidad de la que carece el actual derroche de espacio libre.



Las poligonales que las vías van cerrando en forma de manzana son ocupadas por una crujía que no se las toma al pie de la letra y se prolonga más allá del perímetro que debería ocupar, sorteando las vías con tramos en puente para dirigirse hacia un lugar más alejado donde volver la esquina. Los edificios conforman así una unidad formal de orden superior a la manzana donde los accesos son más bien pasos con el carácter monumental de una portada que refuerza la representatividad urbana del conjunto tal y como se percibe al llegar desde la ciudad.

El desarrollo longitudinal de ambas intervenciones es semejante, de eje a eje de las calles extremas, 1086.5 m el primero y 1086 m el segundo. Su perspectiva se proyecta con un especial dominio visual hacia el trazado ferroviario colindante, ya próximo a su estación. Sin embargo en el primer caso es aún más significativo porque además de la visual establece con su radio de giro la convexidad de la edificación en forma de curva, un leitmotiv compositivo que servirá de respaldo a una plétora de crujías curvas al interior. Si bien la primera era la consecuencia de la dirección curva de una infraestructura, estas últimas son la causa que dirige los movimientos y fragmenta la espacialidad del jardín interior.

A aquella primera crujía perimetral se le superpone así una segunda que recorre el interior resguardado de la circulación rodada. La extrusión sólida del perfil de los setos del Karl Marx- Hof y el avance hueco de las curvas de la Villa Olímpica comparten el propósito de fragmentar el interior unitario del megacorazón de la mega-manzana, la primera a través de remansos ajardinados, jardines que mantienen la unidad visual del jardín total y la segunda mediante edificios que delimitan la espacialidad de jardines concatenados según quiebros, tangencias, cuencas y bultos que llevan a olvidar aquel perímetro que se deseó apoteósico además de cualquier atisbo de tipología reconocible en planta (exceptuando , y lo que sabemos reconstruir a partir de .

Se trata de una crujía entre bastidores que revela su plasticidad como el verdadero escenario interior. Examinado en planta, su trazado se superpone a los contornos de la manzana con una caligrafía ajena a las tipologías que el tiempo ha sedimentado, ajena incluso al viario, porque para ella o nunca estuvo allí o tal vez aguarda a la espera de que finalmente desaparezca. Pasado o futuro, lo que importa es que la evocación y el misterio que construyen en el presente es el de unas ruinas inventadas para el jardín.

En la solución final para la Villa Olímpica, el mundo interior de las macromanzanas ha abandonado la crujía del seto como recurso compositivo análogo y ha adoptado otro elemento del interior del Hof vienés: los edificios exentos. La proliferación en mayor o menor grado de estos personajes singulares tampoco deja el escenario exento de un cierto pintoresquismo.

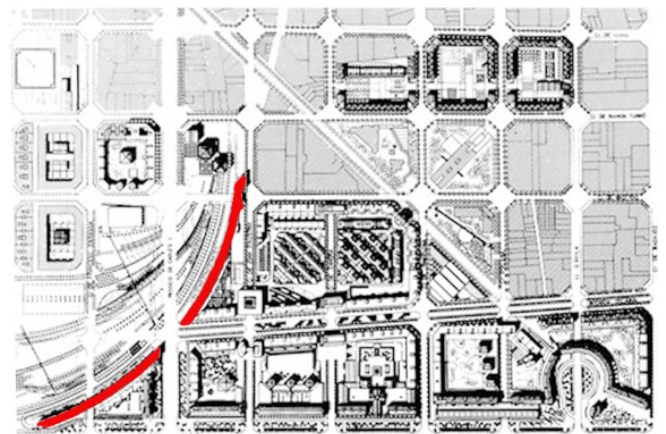
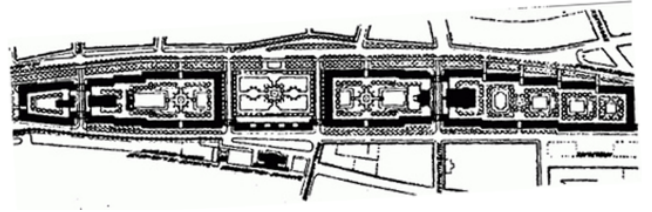
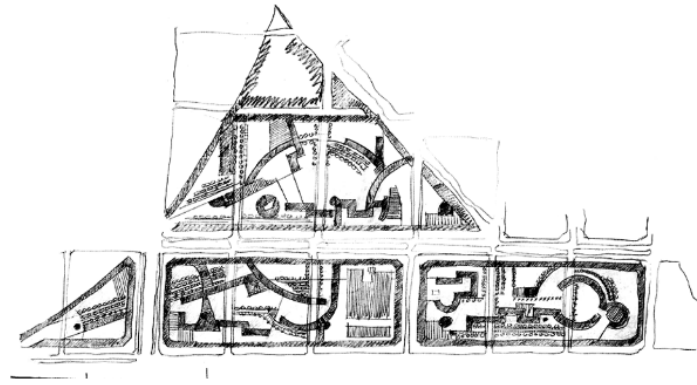
Primera propuesta de ordenación para la Villa Olímpica, Barcelona.
Josep Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay y Albert Puigdomènech.

Karl Marx-Hof. Viena.
Karl Ehn, 1927-30.

Fachada del edificio curvo norte.
Manuel Segi Godia, Josep Urgell y Maria Pilar de la Villa, 1992.

Fachada del Karl Marx-Hof.

Propuesta final para la Villa Olímpica, Barcelona.
(Mismos autores de la anterior versión)



La idea de apertura a la ciudad que motivó la demolición del recinto militar de la Ciudadela y su transformación en un gran jardín urbano contrasta hoy con lo acusado de ciertos bordes que se empeñan en dictaminar ciegamente la exclusividad de las partes que allí concurren, sin llegar a otra relación que la yuxtaposición, la coexistencia.

Dejemos tras la espalda curva del edificio del apartado anterior a la Villa Olímpica y a su voluntad de que la Ciudadela llegara al mar con el proyecto de un viaducto peatonal hacia la Barceloneta, y dejémonos llevar ahora por la infraestructura ferroviaria hacia el interior del jardín.

En el perímetro se concatenan tres momentos gobernados por la geometría del gran arco de casi medio kilómetro de radio según el trazado convencional del ferrocarril. Un edificio de viviendas ha reproducido ese curso con su crujía, luego el edificio de la estación ha curvado la planta de su bóveda de cañón metálica para recoger en su interior la playa de vías y finalmente los edificios de las manzanas inferiores han suavizado el ángulo defensivo de la antigua muralla para formar una calle arqueada siguiendo con una cierta precisión el giro que había llegado a la estación. Hacia el interior del jardín, los edificios de estas manzanas toman tierra con unos soportales pautados por columnas que ofrecen un paseo cubierto como si de una hilera de árboles se tratase.

En la parte superior, los jardines se trabajan compositivamente con unos surcos que parecen reproducir la aproximación ferroviaria a la estación. Abajo, el Paseo Lluís Companys hace de embocadura para el Paseo de San Juan. En el centro, el edificio que coronaba la colina de la ciudadela militar con un crucero inscrito en un cuadrado y dos alas anexas es hoy el Parlamento. Frente a él, la elipse trazada por Forestier adopta una forma extraña respecto a la planta naturalista del resto del jardín que hace pensar en la alberca rectangular del jardín del eremita. En torno a este edificio central pivotan dos partes de un jardín que recrea la profusión pictórica de una naturaleza llena de escenografías, de un lado como jardín recreativo y del otro como jardín zoológico.

Dos jardines clausurados entre sí frente a la apertura que buscaba remediar el malestar simbólico del antiguo recinto militar. Sería pertinente por tanto preguntarse hasta qué punto es posible la conciliación de las partes que allí concurren, su apertura a la ciudad como jardín sin comprometer la explotación comercial del zoo, hasta qué punto la larga —y en peligro de extinción— tradición de instalar pajareras y animalarios en los parques cabría ser reconsiderada con recorridos y estancias de carácter temporal donde ciertos animales del zoo salieran a pasear un día a la semana... transformar el recinto en un umbral ocupado puntualmente es un ejemplo de este tipo de transpiración que no compromete la autonomía ni la integridad de cada medio o, si se quiere, de cada cuerpo.

Durante su etapa a cargo del servicio municipal de Parques y Jardines, Rubió i Tudurí elaboró un proyecto para la transformación del Parque Güell en jardín zoológico.

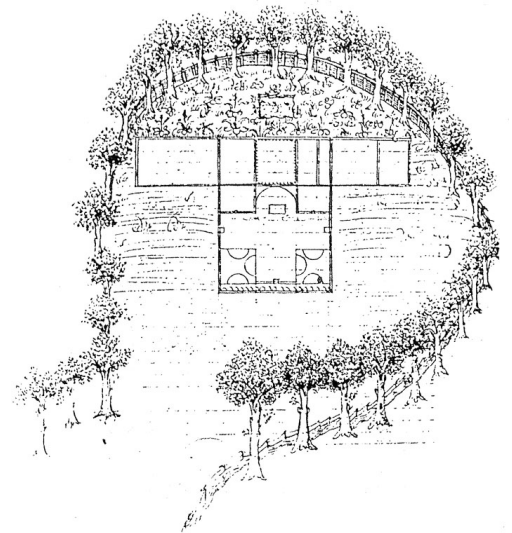
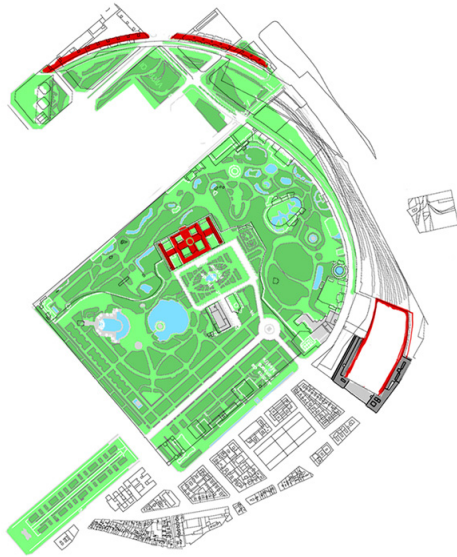
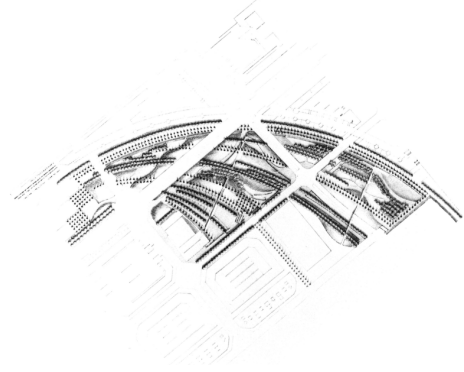
En 1984, el zoo deja de depender del servicio de Parques y Jardines para convertirse en una sociedad privada.

Parc de Carles I.
Josep Zazurca, Mariona Muixart.

El Parque de la Ciudadela y su entorno.

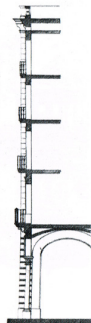
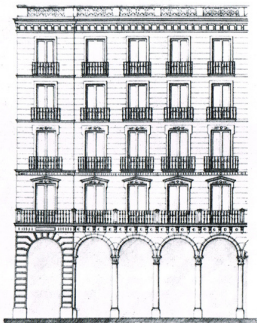
Jardín de un eremita.
Trattato d'architettura. Filarete, 1465

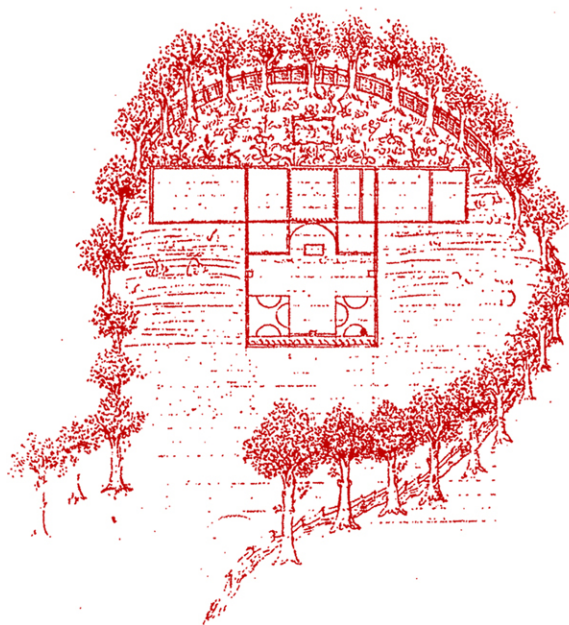
Soportales del edificio de Fontseré hacia el Parque.

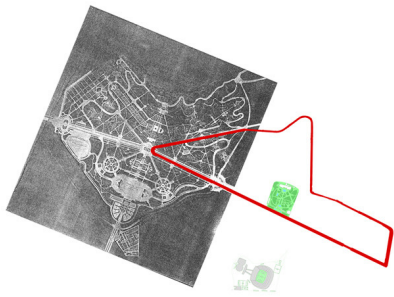


FACHADA

SECCION







el parque continuo y el parque discreto

Dos jardines para pasear. El primero es un lugar atento a los gustos del hombre, las copas cuidadas de los frutales y el seto tallado del fondo sirven de fondo a unos personajes que caminan relajadamente entre los troncos, decidiendo el lugar adecuado para colgar una guirnalda. El segundo es igualmente un paseo tranquilo, esta vez a caballo, entre los troncos de un jardín boscoso.

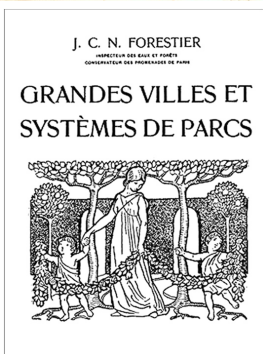
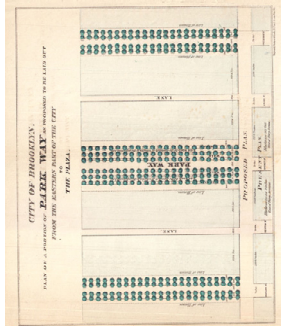
La diferencia se percibe de una ojeada, puesto que no depende de la razón sino de la vista que la perspectiva se revele como aliada en el primer jardín y sea delatada como enemiga en el segundo. Allí el jardín son los fragmentos de otros jardines que ni siquiera cabe ubicar claramente delante del fondo como sí ocurre en la primera imagen. Cada fragmento del paisaje es un paisaje por sí mismo al interior de un contorno que no es impenetrable pero sí engañoso ya que el contacto entre las partes no sirve como principio de contigüidad. No es posible conectar estos fragmentos descolocados si no es a través de la asociación y el desplazamiento.

Sin embargo, en la primera imagen la contigüidad es explícita y proviene de la concatenación que la perspectiva induce entre las partes. Quien anduviera fuera es advertido de la presencia del jardín por el seto tallado y las dos puertas alineadas, aproximadamente, con los árboles que le sirven de fuga. Este prolongarse de los espacios verdes a través del contacto podría considerarse representado simbólicamente en la guirnalda que sostienen los personajes: como ornamento que es, aguarda puntos de contacto a los que asirse para lucir la naturaleza de sus hojas, puntos de los que “tomar el pulso” y dar continuidad del palpito de un jardín al del siguiente, que son los lugares donde la naturaleza exploya unos atributos que se podrían ver personalizados en la pureza de los niños y la hermosa y armonía de la mujer.

Lo que urbanistas como Olmstead, habían denominado Park-Way, es la guirnalda con la que Forestier, prosélito declarado de aquel, ilustra su tratado sobre los sistemas de parques en las grandes ciudades.

*Definición: Llamaremos **parque** a un sistema de jardines urbanos o metropolitanos.*

Así pues, ambas imágenes puestas a la escala de la gran ciudad llevan a la idea de sistema continuo de jardines o sistema discreto de ellos; al parque continuo o al parque discreto.



Sistema (RAE): 2. Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto.

City of Brooklyn. Plan of a Portion of Park Way as proposed to be laid out from the eastern part of the city to the plaza.
Vaux & Olmstead, 1868.

Frontispicio de *Grandes Villes et Systèmes de Parcs*.
Jean Claude Nicolas Forestier, 1908.

Carte Blanche. René Magritte, 1965

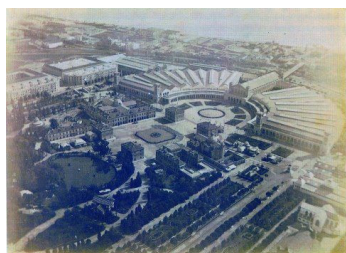


Los planes de urbanización para la falda norte de la montaña de Montjuïc y la falda sur de la montaña de Sant Pere Màrtir son una muestra de la asimilación de lo montañoso como un sustrato adecuado para la ciudad, en concreto para un barrio y un enorme jardín urbano respectivamente.

Ambos trazados están gobernados por una bisectriz que determina una acción primera sobre la geología, el aprovechamiento de la cresta que cose las dos caídas de la falda para disponer una avenida que asciende hacia un edificio institucional a modo de colofón: un castillo y un palacio real en lo más alto de un *parque aristócrata*, como lo definió su autor, que sustituyera al edificio incendiado en 1875 en el actual Pla del Palau.

Que la composición de ambos trazados se centre en la cresta hace explícita la voluntad de concordar primero con la geología y luego con lo humano. A esta cresta se le superponen dos estructuras viarias, una rectilínea y otra curva.

En Sant Pere Màrtir, la estructura rectilínea del parque opera por simetrías sucesivas de modo que las vías territoriales que allí concurren, la Diagonal y la antigua carretera de Cornellà que vienen de la derecha, se reflejan en la vía-cresta doblando sus alineaciones como si pasaran a través del espejo. La parte alta de la montaña ya puede organizarse en paralelo a ellas y perpendicular. La parte baja se somete de nuevo a una doble reflexión, la de la carretera de Cornellà respecto de la Diagonal y luego respecto de la vía-cresta. Este ángulo prácticamente recto se aprovecha para trazar hacia abajo un cuadrado y ubicar en los vértices intermedios dos rotondas y en el inferior un gran edificio de planta semejante al pabellón de la Ciudadela en la Exposición de 1888. Por su parte, en la falda de la otra montaña la simetría no es válida como recurso compositivo y la que se pudiera encontrar no parece indicar una deliberación al respecto sino al contrario, los ángulos de encuentro parecen el producto de tramar la estructura viaria según pendientes cómodas a los diversos tránsitos sobre la topografía. La pendiente obliga a que el cuadrado puesto en diagonal, como del que hablamos antes en la otra montaña, se achate aún más hasta configurar un módulo con forma de rombo que esté delimitado por pendientes asequibles.



Exposición universal de 1888.
Vista aérea sobre La Ciudadela.

A los trazados lineales se superpone otra estructura curvilínea que en la primera planta son las vías serpenteantes con unos cambios de dirección en semicircunferencia semejantes al ascenso con viaductos en la Montaña Pelada trazados por Gaudí o a las maniobras de una carretera de montaña para ascender sorteando la máxima pendiente. En Montjuïc no hay formas sinuosas sino caminos arrugados por las cotas de nivel según el exacto dictamen de la topografía. En cualquier caso ambas faldas apaciguan la pendiente con el viario, la una en curva y la otra con el zigzag que procura la trama de rombos.

Resulta curioso que la recurrente presencia de *lo humano* en la composición de la primera planta que parece mantener constantemente la compostura de sus gestos y cuidar los modales de su trazado, acabe llevando a la imagen de la impronta que deja un curso de agua al descender por la topografía en meandros sucesivos. Mientras, del otro lado, una solución topográfica que prefiere la inevitabilidad de lo que resulta eficaz aún a costa de la crudeza o el desencuentro —obsérvese cómo la vía-cresta toma pie donde le toca sin preocuparse por las confluencias de la Plaza de España— acaba recurriendo a una elevación semejante a la impronta que dejan los animales sobre la pendiente, incluidos los hombres, al ascender en zigzag.

Proyecto para el Parque de Pedralbes
en la ladera de St. Pere Màrtir.
J. C. N. Forestier, 1916.

Plano para la urbanización de la
montaña de Montjuïc.
I. Cerdà. Sin firma. Sin fecha (1862-65)
Restauración propia de la imagen
reproducida en [Cer01]

Delineados en verde:
Jardines del palacio de Pedralbes
Camp Nou
Avenida M^a Cristina
Estadio Olímpico



la reflexión y el acto reflejo

Los dos paseos de honor que llevan al Palau Reial y al Museu Nacional dejan apartadas a su derecha dos construcciones de una cierta discreción pero de una gran dignidad que se apartan de esos lenguajes de mayor enjundia que componen sus alrededores una cierta retórica triunfal. El primero es un umbráculo que ha quedado en los jardines del palacio después de que la reparcelación y edificación sobre la antigua finca Güell dejara otros fragmentos a lo largo y ancho de las manzanas colindantes. El segundo es un pabellón construido para la Exposición de 1929; ambos son recovecos en un jardín, con una escala más cercana a la doméstica, que invitan a pasar y acomodarse sin salir del todo de la naturaleza que los rodea.

Las de hoy son reconstrucciones que, al igual que sus originales, se podrían despojar de todo significado funcional o de uso para entenderlos como ejercicios compositivos, sintácticos, de lenguajes que se perfeccionaron concienzudamente a partir de soluciones técnicas de carácter genérico. De ahí que sus arquitectos consideraran estos lenguajes y la estética derivada de su composición formal como algo desplazable a otros lugares, y a otros momentos.

De otra parte, en ambos interiores hay un orden implícito procurado por una simetría cuya ambivalencia hacen valer de manera distinta.

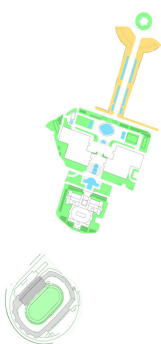
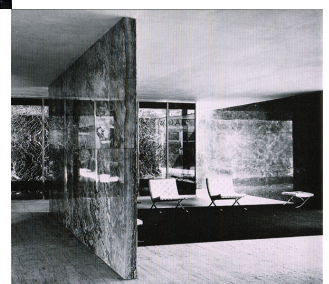
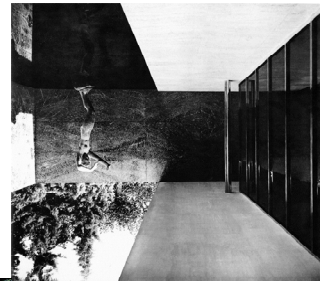
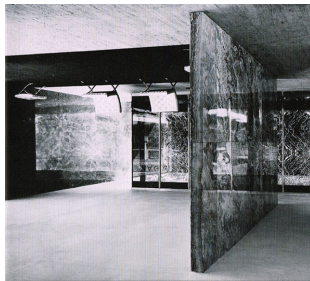
Los arcos catenarios del umbráculo proceden de la inversión estructural de lo que Gaudí denominaba una maqueta funicular, es decir, de la simulación de cada elemento resistente mediante un cordel con los extremos fijos que se curvaba proporcionalmente a la masa de arena que tuviera colgada. Así, las cuerdas simulaban la estructura bajo un determinado sistema de cargas de modo que al invertirla verticalmente y reproducirla con otro material quedaría garantizada la indeformabilidad bajo esa hipótesis de carga. El lenguaje compositivo de esta construcción se deriva de la estética que su arquitecto había asimilado a partir de este procedimiento y es utilizado aquí casi como un acto reflejo.

En el pabellón, la reflexión dista de ser una cuestión técnica sino que opera dentro del campo de la composición. Los 3.10 m de altura libre dejan un plano mediador a 1.55 m. Tan fortuito es el hecho de que esa altura se derive del bloque de ónice del que se disponía a priori para fabricar un muro interior de especial relevancia para el 'interior' de la planta, por el efecto centrípeto que provoca, como que pudiera coincidir con el rango de la altura del ojo humano en la época. Pero lo que es seguro es que la cultura fotográfica de este edificio elige esa altura como punto de vista predilecto, y a la junta horizontal que desdobra el veteado del ónice como un horizonte que prevalece en los demás encuadres. Por cierto que, este punto de vista a media altura se vuelve algo recurrente en otros interiores domésticos del mismo arquitecto.

La fenomenología de estos ejercicios de composición lingüística equilibrados por simetría podría llevar a preguntarse qué fotografía es más válida, la que está boca arriba o boca abajo. Estos vocablos como palíndromos que, finalmente, han de ser desmentidos por la gravedad de unas sillas, las copas de unos árboles o el espesor de las hojas de unas cañas que treparon buscando el sol.

Umbráculo de la Finca Güell.
Antoni Gaudí, 1884-87.

Pabellón Alemán para la Exposición
Internacional de Barcelona.
Mies van der Rohe, 1929.
Según se reproduce en [Mi01]



El Palau Reial y el Museu Nacional de los que se apartaban los anteriores pabellones-jardín sirven a su vez para que orbiten a su alrededor dos premios de automovilismo y motociclismo: el del Circuito de Pedralbes y el de Montjuic. Sus trazados no han sido propiamente trazados, sino insertados en la ciudad existente de modo que los tramos rectilíneos con curvas prácticamente angulares de uno y el avance sinuoso del otro no difiere en modo alguno de cómo la ciudad ha adaptado su vialidad a una ladera suave y homogénea en un caso, o escarpada y desigual en el otro.

Se trata de una ideación añadida al tejido urbano que induce un funcionamiento alterado de sus trayectos, sus puntos de atracción y concentración así como de su población flotante. Eventos para circular a gran velocidad por las vías de la ciudad. A diferencia del giro genérico y guiado de los cruceros del Ensanche, los de aquí son giros singulares donde más que la guía importa ampliar el rango de movimientos que adoptan los vehículos con reservas de superficie al exterior e interior de las curvas para que se pueda, más que girar, tomar la curva a conveniencia.

La ciudad prescinde de las vías del circuito y redistribuye su tráfico según se publica en la prensa. Conforme las calles se acercan la circulación desaparece y todo se va deteniendo, expectante, volviéndose paseos o estancias junto a edificios que se vuelven plateas o tribunas durante el tiempo que dura un espectáculo que es, en cierto modo, un tributo a la aventura, a la actitud decidida de transgredir los límites de la tecnología y de la propia vulnerabilidad, de llegar más allá, más rápido y antes que nadie.

Tras algunas décadas, estos circuitos se abandonan y se construye otro *ex novo* en una población cercana.

Si bien su nueva ubicación pretende servir de acicate a aquel otro municipio y a la especialización de su parque industrial hacia el automovilismo, es inevitable pensar que se trata de un acontecimiento extraído, extirpado de la ciudad. Quizá sea por esto que aunque su trazado optimice el espectáculo de la velocidad, al verlo a escala junto a los anteriores se produzca un cierto extrañamiento debido a la ausencia de ciudad, de balcones, de árboles entre las curvas o de calles que concurren como quien llega, atraído por los rugidos, a un jardín frenético.

Encontrarle un lugar sobre la trama urbana para ofrecer contigüidad a ciertas vías existentes, fijar su centro en un edificio singular y recorrer tres emblemáticas plazas-jardín supone un perverso ejercicio de apertura de calles no exento, por unos instantes, de cierta pertinencia.

Pedralbes: 6,316 km

Montmeló : 4,655 km

Montjuic: 3,79 km

Peña Rhin

AVISO IMPORTANTE

En evitación de la responsabilidad en que se pudiera incurrir, se recomienda a toda persona que se halle en el recinto del Circuito a conservar debidamente sus localidades, entradas o contraseñas, que deberán ser presentadas a requerimiento de los inspectores de control afectos a la organización y autoridades competentes.

Se recuerda asimismo que el Circuito de Pedralbes quedará cerrado para la circulación de automóviles a las nueve de la mañana. Para los peatones, a las diez, debiendo dirigirse, después de dicha hora, toda la entrada general y de paseo de Diagonal, por el puente de la calle de Numancia.

A las diez y media circularán únicamente por el Circuito unos automóviles nacionales «Pegasos», tipo Sport, recientemente presentados en París. Inmediatamente después, cierre definitivo del Circuito. Y a las once se dará la salida a los coches participantes.

cerrar el círculo

Jardines de los Campos Elíseos ya insertados dentro de la trama del Ensanche.
Proyecto original de Josep Oriol Mestres, 1853.
Institut Cartogràfic de Catalunya.

Jardines de los Campos Elíseos anteriores al comienzo de la construcción del Ensanche.

Los jardines de los Campos* abarcaban alrededor de ocho manzanas junto al Paseo de Gracia. Los tres bordes que coinciden con vías están dibujados de un fino trazo que no parece pretender más que guiar tangencialmente al viandante, mientras que los bordes que lindan con edificios ofrecen dos soluciones casi antagónicas: a la derecha una línea ondulada avanza como un fluido orgánico que no discierne la calle de la manzana mientras que a la izquierda el contacto con los edificios de Paseo de Gracia se resuelve con una cierta delicadeza a la hora de dar continuidad a las alineaciones para luego, establecida la transición con la que considera su fachada urbana, desplegar un repertorio formal basado en la circunferencia.

Estas rotondas arboladas alojan en su interior un círculo libre u ocupado, y sirve como *leitmotiv* a una caligrafía que, en principio, cabría calificar de autónoma al trazado del Ensanche. Y sin embargo su diámetro no es tan ajeno a lo que tiene alrededor: los hay de tres tamaños, uno menor asimilable a la distancia entre las esquinas de un chaflán, uno intermedio que parece remitir a la dimensión del octógono cerrado de un cruce y otro mayor según las medidas de una plaza de toros que se podría poner en relación a la dimensión de las rotondas del antiguo Paseo de Gracia a extramuros de la ciudad y que, de manera más fortuita, se podría asimilar a los cruces de mayor envergadura de la calle inferior del Ensanche.

El uso de un rango de dimensiones asimilables a espacios libres de la ciudad, visto en retrospectiva, dan cuenta de su potencial para alojar actividades y espectáculos que en el jardín de los Campos eran permanentes pero que, con carácter temporal, bien pueden transformar enclaves escogidos del Ensanche en jardines que solo florecen a lo largo de unos días.

* Nombre popular con el que se designaba a los Jardines de los Campos Elíseos

la montaña vaciada

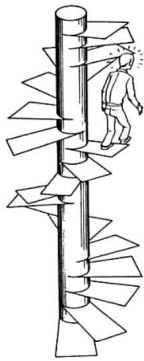
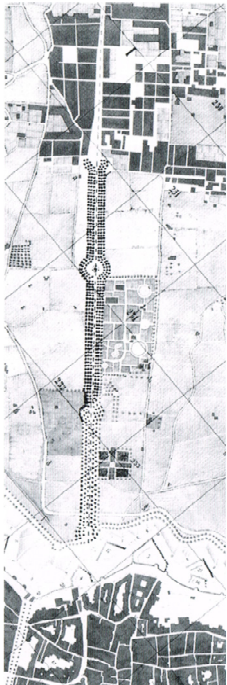
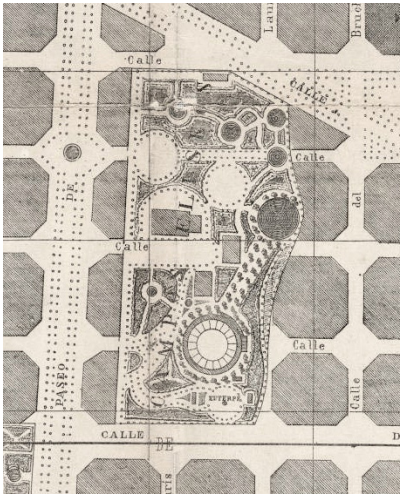
Consumado el trayecto, consumida la experiencia de dos circuitos que se enmarañaban hacia arriba en el Llano de Barcelona.

En las vueltas del tobogán se aprecia un insólito cambio en la dirección del giro. Que una espiral cambie su quiralidad es un hecho extraño para una construcción autónoma, independiente de su contexto como una columna salomónica o una escalera de caracol. Sin embargo, esta extrañeza se vuelve algo natural si constatamos que los toboganes no son autónomos sino el circuito alrededor de la topografía de una montaña simulada, donde, al igual que los carriles, las curvas se vuelven y se revuelven cambiando sus giros según el dictamen de la geografía.

Tobogán Glissor del parque de atracciones Saturno.
Parque de la Ciudadela. 1911-20.

Ilustración del libro *Symmetry: an unifying concept*.
István Hargittai
Shelter Publications, 1994.

Montaña rusa de los jardines de los Campos Elíseos en el Passeig de Gràcia, 1860.
Arxiu Històric Municipal.



A spiral staircase that changes its chirality



Diagrama de espacios verdes de Barcelona. Rubió i Tudurí.

Extrapolación del anterior diagrama a un modelo sin accidentes geográficos que restrinjan la simetría.
Elaboración propia a partir del anterior.

Diagrama de ciudad jardín adaptado a un entorno litoral genérico.
Elaboración propia a partir del siguiente.

Diagrama de Ciudad-Jardín.
Ebenezer Howard, 1902.

Como jefe del Departamento Municipal de Parques y Jardines, Rubió i Tudurí elaboró un diagrama con el propósito de modelar lo que la ciudad había ido admitiendo a lo largo de las décadas como espacios libres de edificios, que ahora cabía entender como reservas y denominar como jardines.

Se podría dar un paso más hacia la abstracción del modelo implícito en ese diagrama mediante la supresión de connotaciones geográficas como litoral y río para poder duplicar su estructura de jardines en un modelo plenamente concéntrico, que cabría contrastar con el diagrama que Howard concibió para las *ciudades-jardín del mañana* apenas dos décadas antes.

El diagrama de ciudad-jardín establece un patrón radial de núcleos urbanizados en torno a un centro al que se referencian las vías, al que se dirigen o desde el que se irradian.

El discurso de la ciudad jardín deja claro su desdén hacia la gran ciudad con terminología que prefiere la congestión a la densidad, o con imágenes para el crecimiento urbano como la de la mancha de aceite para connotar así una naturaleza inmaculada que va siendo apresada e impregnada por la masa oleosa como si fueran las extremidades de un ave desvalida. Admitidos los términos, los lunares del primer diagrama nos aclararían que ciertas bocanadas de naturaleza en forma de jardín interior flotan como gotas de agua sobre el aceite. En su conjunto, el parque discreto suscitaría una suerte de redención a la mancha de aceite, como si la ocupación urbana fuera el negativo del otro diagrama. También existe la referencia a un centro lejano, esta vez por la asociación de la escritura en arco que remite ala asociación mental que requería el parque discreto en sus transiciones.

De otra parte, cada diagrama guarda tácitamente un paisaje como si fuera una imagen icónica a la espera de radicarse en un lugar: el del clima costero mediterráneo en el primero contra el del clima oceánico de Inglaterra en el segundo.

Para la ubicación de una ciudad-jardín en la parte alta de la ciudad, Gaudí ideó una serie de infraestructuras de urbanización que en realidad eran ingenios para amansar las aguas torrenciales que amenazaban el escaso lecho de tierra de Monte Pelado, retenerla, almacenarla para consumo y riego y propiciar así su transformación en un jardín mediterráneo reforestado con algarrobos, pinos, pitas y palmeras. Resulta curioso que los jardines que Rubió i Tudurí diseñó para una casa señorial en el Turó del Putxet, frente del anterior, recurriera en su composición a elementos como lechos ondulados de césped, riachuelos y covachas con lagunas, como si intentara legitimarse como jardín con el aval estético de una ciudad jardín inglesa nacida en algún lugar del diagrama de Howard.

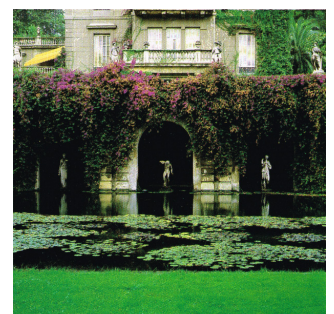
Las postales reproducen la fantasía de un jardín coloreado sobre las fototipias que no coincide con el carácter más agreste que adquiriría el Parque Güell. En el Putxet pareciera que se ha hecho un collage pegando pinos piñoneros sobre un paisaje inglés... ¿o es al contrario?

Postales del Parque Güell.
Ed. Jorge Venini
Fototipia, 1911
Fototipia, 1914

Jardines en el Putxet
Fot: X. Bassiana
Fot según se reproduce en [Rub01]



-



una condición a través de la escala

En la ciudad de Roma dibujada por Nolli, cada templo está antecedido por unas breves líneas donde se condensan las esplendorosas fachadas que son, precisamente, las que hacen este plano posible. Porque son las portadas monumentales las que invitan a la calle a pasar al interior de los templos o, visto en sentido opuesto, las que hacen que el macizo de las manzanas aparte las plantas de esos templos hacia lo público.

Sin la celebración del acceso, sin el reclamo, no habría invitación y las puertas pasarían desapercibidas desde sus inmediaciones. Habría que conocer su lugar o quizá atisbarlo fortuitamente por una rendija. La condición disimulada de estos espacios equivale individualmente al jardín interior y, en su conjunto a lo que hemos denominado como parque discreto.

Ahora, en lugar de contrastar una colección de objetos semejantes bajo el prisma de la misma escala resulta de especial utilidad explorar esta condición ocluida del jardín, esta dimensión, como si fuera un elemento fijo que permanece inalterado a través de la escala.

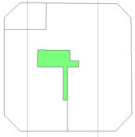
La construcción de la puerta es la construcción de la ausencia de un edificio. Es lógico que en el contorno de una manzana urbana se prescindiera, debido a su rentabilidad, de la parcela de menor superficie o se abra un pasaje de modo que su exposición a la vía pública resulta muy limitada. En el Turó del de Monterols o del Putxet, cuando el contorno edificado se ha transformado en una corona de tejido urbano, encontramos ejemplos de estas ausencias edificadas ahora de mayor dimensión de modo que esos resquicios son ahora embocaduras por la que se 'derrama' el jardín. Su condición esquiva recae en el hecho de que esas puertas no se expongan a la frontalidad de ninguna calle. Las vías son quebradas y sus recorridos tortuosos de manera que las puertas no se evidencian desde las inmediaciones por mucho que, desde la lejanía, la posición del jardín sea delatada por su carácter de promontorio.

El espacio libre del interior no es fruto de la planificación sino más bien de la suma de indecisiones de los distintos actores según se acercaban a la cima. Una reserva que es una suma de reservas.

Esta condición unida a la de las puertas es recurrente a escalas superiores hasta el punto en que podría pensarse en la Sierra de Collserola como un caso extremo que se manifiesta de este modo hacia Barcelona pero no así en su ladera norte, sobre la que desembocan con naturalidad las vías de Sant Cugat del Vallès y la sierra toma el cariz opuesto, el de parque continuo.

La estructura formal de esta corona edificada que, en lugar de claridad y orientación, induce lo opaco y lo confuso y cuya puerta se encuentra coyunturalmente cuando se ha dejado de buscarla, suele denominarse, sencillamente, laberinto. Y en su corazón, el jardín interior.

manzana
del Ensanche



manzana
del Ensanche



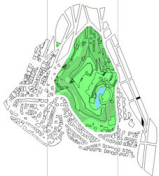
Turó de
Monterols



Turó de
la Peira



Turó de la
Creueta del Coll



Turó del
Putxet



Turó del
Monte Pelado



Turó de
la Rovira

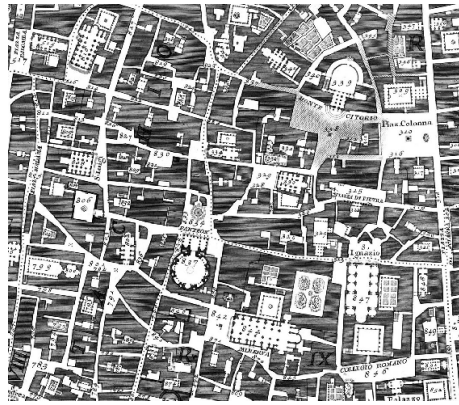


Montjuïc



Collserola



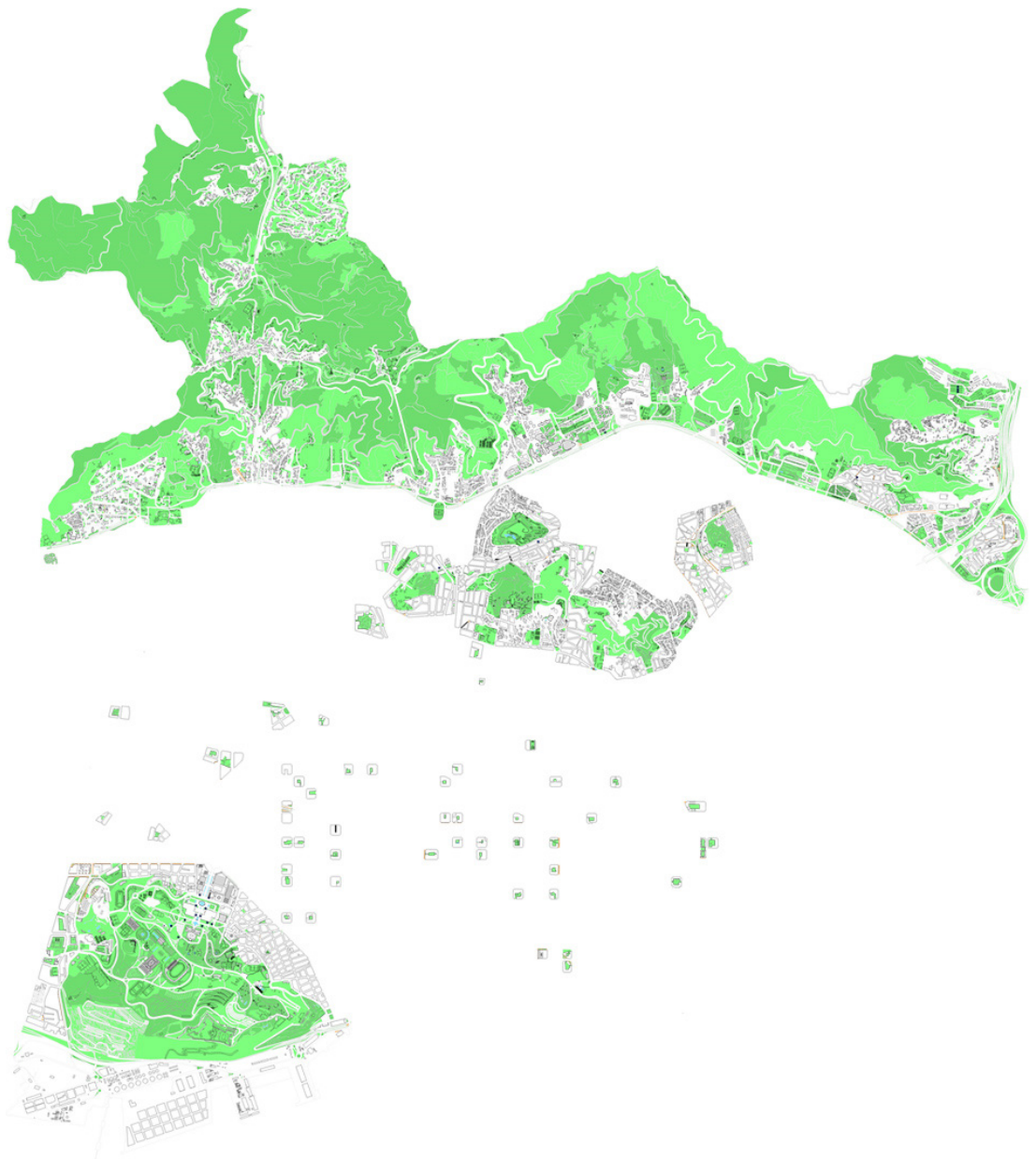


El carácter interior de la falda sur de la Sierra, interpretada como inconveniencia, es la que incita al Plan Estratégico Metropolitano a plantear el concurso de las 16 Puertas de Collserola a finales del 2011.

Secuencia vertical de jardines interiores.
Elaboración propia.

Plano de Roma.
Giambattista Nolli, 1748.

Jardines interiores de Barcelona:
El parque discreto.
Elaboación propia.



jardines de salón y salones en el jardín

Cartel publicitario del Plan de Urgencia Social.
Publicaciones de la Comisión de Urbanismo de Barcelona, 1958.

Carteles publicitarios para Barcelona'92

De la naturaleza como recreación a la naturaleza como materia prima. Los antiguos habitantes de las barracas barcelonesas se servían del jardín como lugar de desahogo del trabajo pero también se servían para tomar de él lo necesario: la falda de la montaña puede ser un huerto que arar y cultivar o una cantera de la que proveerse de material de construcción para ellas mismas o para la ciudad. Sirvan como ejemplos más extensivos la extracción de piedra del Turó de la Creueta del Coll y de tierras arcillosas de Montjuïc.

Rubió idea unas cerámicas que denomina "jardines de salón" con la intención de que fueran, antes que un elemento decorativo, una evocación del jardín en aquellos pisos a los que la ciudad se lo había negado. Una suerte de consuelo de los deleites de un jardín doméstico arrinconado en la imaginación.

L'optimista troba un refugi agradable a les regions de la imaginació quan els temps es presenten asprius i les realitats, hostils com ara. Per donar als imaginatius del plaer del jardí alguna cosa real en què recolzar els seus somnis, vaig imaginar uns jardins minúsculs de ceràmica decorada per Raoul Dufy i cuïta per Llorens Artigas. De les exposicions que vam celebrar a París, Londres, Nova York, moltes persones s'en van endur jardinetes d'aquests a casa seva i allí gaudiren imaginant que es passejaven personalment damunt les gespes i que s'asseien al costat dels estanys d'aquells jardins abreujats.

Estos jardines se presentaron internacionalmente en las ferias de Londres y París casi tres décadas antes de que se pusieran en marcha las llamadas políticas de saneamiento del barraquismo (y de la imagen de la ciudad).

Tras proclamar la precariedad de estas viviendas, se las cartografió distinguiendo entre las barracas instaladas sobre terrenos adquiridos a particulares, como La Teixonera o Can Baró, de las que se habían construido sobre terrenos de titularidad pública, como el barrio de Los Cañones donde se habían aprovechado las baterías antiaéreas en desuso como estructura para las viviendas que jalonaban las otras muchas que había en la ladera del Turó de la Rovira. A día de hoy, las primeras áreas se han consolidado como tejido urbano mientras que las segundas fueron objeto de la demolición paulatina y la reubicación de sus habitantes en polígonos de viviendas a las afueras de la ciudad, como el que ilustra el cartel. En 1992 se terminaron de absorber estas poblaciones.

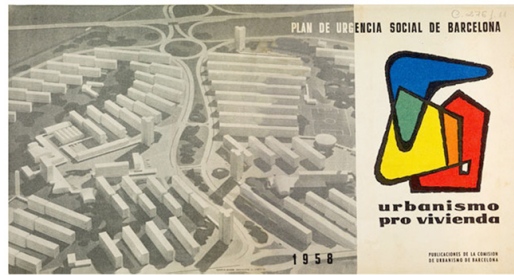
En el cartel comienza una secuencia donde el mismo coloreado y formas semejantes sirven para pasar de un logotipo coyuntural a la marca de una ciudad mediante el salto impetuoso sobre las anillas olímpicas, tres colores para pasar del antídoto contra la infamia a la fama internacional, para pasar de un polígono de absorción sin el resquicio de un jardín a la naturaleza liberada de un turó desde el que la ciudad abre sus brazos al mundo, amable, hospitalaria, resplandeciente...

El Turó de la Rovira ha sido rehabilitado como jardín casi dos décadas después de la demolición de sus viviendas. Se ha cuidado dejar en su sitio ciertos acabados domésticos sobre el hormigón de los muros circulares que sirvieron antes para alojar la artillería antiaérea. La ladera sur está surcada con patrones de muretes de antiguas casas, con los salones embaldosados a la intemperie o cubiertos por un lecho de tierra donde crece la maleza. Algunos peldaños salvan el escalonamiento de unos a otros y en ciertos paramentos se conservan revestimientos domésticos o decoraciones de conchas embebidas en cemento. En este punto pareciera que, en lugar de salones en el jardín se hiciera referencia a los pequeños jardines de salón de Rubió i Tudurí multiplicados y colocados en el mismo lugar, con una evocación ambigua entre el deleite y la pesadumbre.

Molts d'aquests jardinetes ja vivien escampats pel món quan vaig conèixer, [...], els dos jardinetes bessons que el príncep egipci Mehenketwre va mana col·locar a la seva tomba, fa milers d'anys: comprèn el pòrtic i el pati d'una casa, d'aquelles que per a repòs de l'ànima ("Soul house" en diuen els egipcòlegs) es posaven a les tombes principals de l'Egipte. Però aquest pòrtic i pati componen un veritable jardí, amb el seu estany i els seus sicòmors.

En la foscor profunda de la tomba, el príncep Mehenketwre va voler tenir un jardí per passejar l'ànima. Es comprèn que també el vulguin avui les ànimes enterrades en tants i tants apartaments, flats i pisos de qualsevol de les nostres ciutats modernes.

Memoria y fotografías de
Jardins de Saló.
N. M. Rubió i Tudurí, 1930
Tricorni, Ed. Badia. Barcelona.
Según se incluye en [Rub01].



La huella que deja el jardín en una casa y la que deja la casa en un jardín.

La voluntad de recuperar el Turó de la Rovira como homenaje a la historia de la ciudad no termina de quitar ese sabor que deja la asimilación de estos lugares a través de una monumentalización póstuma que parece contemplar lo doméstico como una perturbación, como un añadido impropio que, de ser admisible solo lo es como los restos de un objeto desahuciado. La prevista demolición de las dos hileras de viviendas en la cresta de este turó según el proyecto de parque de los Tres Turons apunta en esta dirección. Sin embargo, el uso como vivienda resulta ser un mejor homenaje a la contradicción implícita en toda arquitectura y a su capacidad para resolver el acuerdo entre un lugar y las necesidades de la vida a través de la transformación, antes que la negación.

Así y todo, la puesta en valor de ambas ruinas en pie de igualdad es un acierto que cabe contrastar con otras ruinas ocultas en el jardín interior de los turós con las que no se ha sido tan indulgente y se han abandonado a su suerte con una deliberada e incomprensible desatención.

Los terrenos de una antigua casa en el Putxet han transformado su parte baja en un jardín público con muros de gaviones que van resolviendo la composición de unos bancales con formas ortogonales. La contundente herida del desmonte se cubre con un geotextil fijado por un cableado de acero que se ha anclado con bulones con la confianza de que la vegetación acabará por tapizarlo con disimulo. Pero quien se aventure a escalar este tajo hasta la parte alta de la parcela se topará con toda una serie de rincones pintorescos de un jardín burgués: cueva, estanque, barandillas donde el hormigón reproduce troncos de madera... los lirios del antiguo jardín se han asilvestrado y afloran entre la misma maleza en la que asoman los muretes de una casa.

De la junta seca de los gaviones a las recreaciones de cemento y hormigón, se puede seguir subiendo hasta un remanso con algunos objetos ocultos tras unas matas: sillas y mesas plegables, ollas y otros enseres colocados cuidadosamente indican que aún hoy es posible que en estos lugares aflore un espíritu de apropiación doméstica, en este caso temporal, que parecía haberse cortado de raíz. Quien siga subiendo y salte un muro, llegará a los Jardines del Putxet, en concreto al arenal dispuesto para que los perros hagan allí sus necesidades. El enajenamiento de esa cota intermedia entre la renovada mitad inferior y la superior bien valdría para calificar las miras de esta intervención de ingenuas.

De vuelta al primer turó, quien descienda adecuadamente por su ladera norte encontrará rincones de un pintoresquismo semejante al anterior en un jardín mucho más extenso, con una placeta circular a modo de cenáculo y surcado por acequias y arquetas obturadas que en su día formaban saltos de agua.

El sentido negativo que pudiera asignársele a la palabra pintoresquismo suele radicar en el equívoco entre la ruina entendida como escenario o como testimonio.

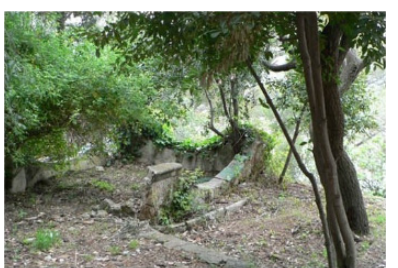
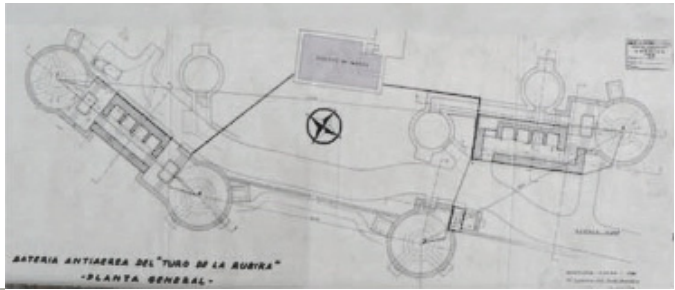
Asimilaciones de la ruina pintoresca a la farsa o disparate quedan, no obstante, invalidadas desde el momento en que la farsa y el disparate no están en que algo sea lo que no es sino en exigirle que sea lo que nunca pretendió ser.

Dado que ambos jardines comparten una condición de borde entre la corona de tejido edificado y el espacio libre del turó, la admisión de la ruina como escenario en lugar de como testimonio permitiría incluir en pie de igualdad estos elementos oficiosos en los espacios libres oficiales de la ciudad, vivirlos y recrearse en ellos como las hermosas ficciones que son, como fragmentos de fascinación engastados en jardines interiores.

Baterías antiaéreas del Turó de la Rovira:
- Viviendas que reutilizaban su estructura
- Planta de las baterías antiaéreas.
- Ambas ruinas restauradas

Ruinas abandonadas en el Turó del Putxet.
Fotografías propias.

Ruinas abandonadas en otro lugar del Turó de la Rovira.
Fotografías propias.



antes que nada y después de todo

Hasta ahora las coronas urbanas alrededor de un jardín interior se nos han presentado como un resultado coyuntural incapaz de cerrar la trama hacia la cima más que como una estrategia de desarrollo urbano premeditada, enunciada a priori, que pudiera instaurarse como un modelo aplicable a situaciones fundacionales sobre un territorio equivalente al Ensanche propuesto por Cerdá.

En 1955 el Instituto Nacional de Colonización encargó a Alejandro de la Sota el trazado de un poblado de colonización en Cáceres. Se elige una colina, un turó, sobre el que se coloca una iglesia de planta circular que ya anticipa la trama concéntrica que ha de guardarla. La cima del turó se reserva a modo de jardín interior compartido y el tejido se coloca en forma de corona en la que la ausencia de algunos edificios construye la puerta como una embocadura por la que se derrama el jardín interior. En la ampliación del trazado original retratado en la fotografía aérea se aprecia la deliberación en la ausencia de este tejido.

El programa de vivienda de estos poblados asocia a cada casa un jardín-corral con acceso para carruajes. Las circulaciones se desdobl原因 al igual que en el anteproyecto y en varias versiones del Ensanche de Cerdá, de modo que el paseo queda asociado a calles quebradas donde los espacios libres se esparcen y se contraen formando jardines compartidos por grupos de casas. Por su parte, las vías de carruajes son directas, eficaces, a la hora de circundar o penetrar las alineaciones hacia los huertos-corrales.

La corona urbanizada alrededor del jardín es una estructura formal objetivable más allá del proceso que la desencadena, de manera que, finalmente, poco importa si fue un planteamiento previo o un hallazgo a posteriori; si apareció antes que nada o después de todo.

Entrerriós. Villanueva de la Serena,
Cáceres.
Alejandro de la Sota, 1955.

Fotografía aérea donde se aprecia la
ampliación de viviendas.

Jardín de un eremita.
Trattato d'architettura. Filarete, 1465.

